La historia a través del cine

China y Japón en el siglo xx

José María Tápiz (editor)



La Historia a través del cine

China y Japón en el siglo XX

La Historia a través del cine

China y Japón en el siglo XX

José María Tápiz
(editor)

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco | Euskal Herriko Unibertsitatea
ARGITALPEN ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL





La publicación de este libro ha sido posible gracias a la colaboración del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz y del Instituto de Historia Social Valentín de Foronda (UPV/EHU).

ISBN: 978-84-9860-107-7
Depósito legal/Lege gordailua: BI-2323-08

Fotocomposición/Fotokonposizioa: Ipar, S. Coop.
Zurbaran, 2-4 - 48007 Bilbao

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Con este pequeño volumen damos continuidad a la afortunadamente parece que consolidada tradición de poner por escrito las conferencias resultantes de las Jornadas *La historia a través del cine*, que comenzaron en 1998. En esta ocasión publicamos los ciclos dedicados a la historia de China y de Japón a través del cine, realizados en 2006 y 2007, en sendas Jornadas en las que se proyectaron y comentaron varias películas sobre ambos países, tanto en los cines Guridi de la capital alavesa como en el Archivo del Territorio Histórico de Álava. Esta iniciativa, dirigida por el catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco Santiago de Pablo, es posible gracias al Instituto Valentín de Foronda de la UPV/EHU, con el apoyo de la propia Universidad del País Vasco, el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz y la Diputación Foral de Álava.

El tópico de que «una imagen vale más que mil palabras» cobra, en el caso que nos ocupa, una fuerza especial: el desconocimiento que en casi todo Occidente se tiene de Extremo Oriente hace que, más allá de los tópicos, la mejor fórmula de hacernos una idea de cómo es aquel mundo sea precisamente el cine.

Se trata de un mundo, que, aunque desconocido, tiene cada vez mayor peso en nuestro planeta: China y Japón engloban una población de cerca de 1.400 millones de perso-

nas, lo que supone algo más del 40 % de la población mundial, lo que, sólo en cifras demográficas, es un dato a tener en consideración. Si a esto añadimos el imparable crecimiento de la economía china en los últimos años —que hay que añadir al caso japonés, su vecino—, nos daremos cuenta de que sabemos bastante poco sobre dicho espacio geopolítico. Por poner el ejemplo de Japón, este país, todavía hoy —no sabemos por cuánto tiempo— segunda economía mundial es, a muchos niveles, totalmente desconocido: por ejemplo, nos sorprendería saber que el país nipón ya era en los años veinte también la segunda potencia consumidora de cine del mundo y la primera en número de películas realizadas. Lo mismo pasa actualmente en sectores como la producción musical, por seguir en términos económicos. Si desplazamos la mirada a China, nos encontramos con una nación de unos 1.300 millones de personas, consumidores potenciales de todo tipo de artículos, aparte de uno de los mayores productores hoy día de bienes de consumo y de equipo del mundo.

En lo que a la industria cinematográfica se refiere, referentes como los de Akira Kurosawa o Takeshi Kitano están ya asimilados entre nosotros como «genios» del cine. A ellos se añaden actores y directores —de antes y de ahora— que se van abriendo paso entre nosotros: el ejemplo de Ken Watanabe (*El último samurai, Cartas desde Iwo Jima, Memorias de una geisha*) en Japón o de Zhang Ziyi (*Memorias de una geisha*, *Tigre y dragón, La Casa de las Dagas Voladoras*) para la filmografía china son un ejemplo de estos intérpretes orientales que se han convertido ya en universales. En cuanto a los directores, quizá los casos de Yasujiro Ozu para Japón o, actualmente, Zhang Yimou respecto de China sean también buenos ejemplos. Tampoco hay que desdeñar el atractivo que pueden suponer para el gran público actores como Jakie Chan (el equivalente chino a Arnold Schwarzenegger o Silves-

ter Stallone) que, al menos y de momento, pueden contribuir a hacer del cine «asiático» algo interesante a los ojos del público occidental.

Evidentemente, sin ser países iguales (China es una dictadura y Japón es una democracia parlamentaria, por no entrar en otras diferencias) sí se puede predecir que el cine realizado en Asia tiene una potencialidad enorme, lastrada de momento quizá por la falta (comparativa) de medios respecto al cine norteamericano y también —por qué no reconocerlo— por las sensibles diferencias culturales: el *Bollybood* indio llega a un mercado potencial de 1.000 millones de personas que vibran con sus historias: la población de Europa, Estados Unidos y Australia juntas. Todo ello impone la aproximación a un cine que en las próximas décadas no hará sino crecer.

En el caso japonés contamos sin embargo con una ventaja: y es que el camino abierto por Kurosawa en su día fue tan ancho que ha facilitado el andar de muchos directores, coetáneos o posteriores a él (Kitano, Mizoguchi, Ozu…), puesto que se ha asociado entre nosotros la idea de «cine japonés» con la idea de «cine bien hecho», por más que pueda aparecernos a veces como ininteligible. Además, el fenómeno del *manga* japonés y su derivación al cine en forma de *anime* hace que, en conjunto, Japón sea visto como potencia cinematográfica y que la gente no se sorprenda al oír hablar de él, camino que el cine chino aún está empezando a recorrer.

En el volumen actual presentamos un total de ocho películas (cuatro sobre Japón y otras tantas sobre China) englobadas en siete artículos; cronológicamente abarcan un espectro amplio, particularmente en el caso japonés, que, como se ha comentado más arriba, ya era una potencia cinematográfica desde los inicios del séptimo arte. El caso chino es algo diferente, con películas más bien recientes. Aunque en este último caso la temática histórica tiene más

fuerza que en el caso japonés, en el que las películas de corte histórico están casi ausentes. Así, en para China, Araceli Rodríguez (Universidad Rey Juan Carlos) nos presenta *La linterna roja*, del genial Zhang Yimou, obra de temática histórica sobre la China rural de los años veinte. Fernando Martínez Rueda (Universidad del País Vasco) comenta la excelente *¡Vivir!*, del mismo director, Zhan Yimou, que habla de la vida cotidiana de la China de Mao a través de los ojos de un propietario (afortunadamente para él) arruinado. Por su parte, Ricardo Martín de la Guardia (Universidad de Valladolid) nos presenta, en *Juntos*, la China actual con su contraste de modernidad y tradición y la difícil relación campo-ciudad que en todos los ámbitos se da hoy día en aquel país.

En el caso japonés Carlos Giménez Soria (Film-Historia, Universitat de Barcelona) analiza dos películas de Kurosawa (*El ángel ebrio* y *El perro rabioso*), en las que se muestran aspectos del Japón de posguerra desde el punto de vista del neorrealismo japonés y del cine negro. En cuanto al principal trabajo de Yasujiro Ozu (*Cuentos de Tokio*), lo analiza el autor de estas líneas desde la perspectiva de la vida personal del gran director de cine.

Otras dos películas merecen ser consideradas aparte: una de ellas de «temática china» (*El imperio del sol*) y la otra de «tema japonés» (*Lost in Translation*). Si bien entran dentro de la clasificación inicial, ambas han sido realizadas por directores extranjeros: la primera por Steven Spielberg y la segunda por Sofia Coppola. Podrían definirse como películas «de introducción» o «aproximación», lo cual es de agradecer en dos culturas que, por ser muy diferentes a la nuestra, a veces requieren ser explicadas: ambas fueron éxitos de taquilla, lo que invita a pensar sobre la utilidad de este tipo de género, si se puede aplicar dicho calificativo: así, a nadie se le escapa la objetiva utilidad de este tipo de cine, a la vez que el peligro que implica si se

abusa del tópico. En los trabajos de Juan Vaccaro (Film-Historia, Universitat de Barcelona) y de Igor Barrenechea (Universidad del País Vasco) se nos intenta acercar al ser de ambas películas.

Nos ha parecido también de utilidad presentar una pequeña lista —que no pretende ser exhaustiva, más bien una simple referencia— de películas chinas y japonesas que reflejan diversos aspectos de la historia de China y Japón en el siglo XX. Y, para terminar, sólo esperamos que este pequeño volumen, al igual que los anteriores, sea de utilidad a todos aquellos que sientan interés por la cultura, la historia y la cinematografía de ambos países. Con ello habremos cumplido nuestro objetivo.

José María Tápiz

LA CHINA TRADICIONAL A TRAVÉS DE *LA LINTERNA ROJA* DE ZHANG YIMOU

Araceli Rodríguez Mateos
Universidad Rey Juan Carlos

La mirada incómoda de la Quinta Generación

No siempre que el cine evoca el pasado de un pueblo propone una reflexión sobre su identidad. Suele ser una empresa difícil pues genera suspicacias ideológicas y no favorece el criterio comercial que domina el común de las producciones. Por eso la mayoría de los mejores filmes *históricos* —aunque la expresión sea ambigua— se concentran en revisar un acontecimiento, unas circunstancias político-sociales o una personalidad de manera más o menos amable, crítica, meditativa, épica u original, que ya es bastante, dicho sea de paso.

Hay cineastas, en cambio, que han bajado al magma cultural conformado durante siglos para plantear algunas cuestiones espinosas. Es el caso de Zhang Yimou respecto a China, cuyos filmes no sólo han desafiado los inconvenientes anteriores sino también la mordaza de la censura oficial. A nadie escapa que cuando obras sobre el pasado presocialista, como *La linterna roja*, son marginadas a finales del siglo XX por el aparato ideológico es que retratan algo más que un modo de vida antiguo.

La perspectiva histórica de Zhang era incómoda para la autoridad porque encarnaba los postulados contestata-

rios de la llamada «Quinta Generación», un grupo de autores que empezaron a filmar a mediados de los años ochenta, encabezados por Chen Kaige, y entre los que también se encuentran Tian Zhuangzhuang, Zhou Xiaowen, Hu Mei o Wu Ziniu[1]. Marcados por el trauma de la Revolución Cultural, vieron en el cine una herramienta intelectual con la que arremeter, siquiera metafóricamente, contra el régimen totalitario. La suya era una reacción opuesta al cine propagandístico del Partido y al modo en que los cineastas que les precedieron habían claudicado ante el control ideológico. Querían distanciarse y crearon una voz propia, temática y estética, que miraba con ojos críticos no sólo al poder sino también a la estructura cultura profunda de la nación china[2].

Quizá lo más difícil no fue adoptar esa postura valiente sino mantenerla con artimañas que no siempre sorteaban

---

[1] El origen de ese apelativo no está claro, según explica Roberto Cueto. Algunos autores entienden que se refiere a la quinta de las promociones graduadas en la Escuela de Cine de Pekín a partir de su fundación en 1956, por tanto la promoción que estudió entre 1978 y 1982. Otros, en cambio, estiman que el término «generación» hace referencia a las distintas etapas del cine chino a lo largo de su historia. La primera sería la del cine mudo (1905-1931), la segunda la del cine de los años treinta y cuarenta, la tercera cubriría el periodo que va desde la proclamación de la República Popular China (1949) hasta la Revolución Cultural (1966), la cuarta ocupa la etapa entre la muerte de Mao Zedong y la política aperturista de Den Xiaoping (1977) hasta 1984; y la quinta comprende los directores graduados en 1982. A partir de ahí se puede hablar de sexta e incluso de séptima generación. Representan distintas concepciones del cine, en cuanto a inquietudes temáticas y/o estéticas. Ver Roberto CUETO: «La Steadycam y el trípode. El cine de Chen Kaige y Zhang Yimou», *Nosferatu*, 36-37, agosto 2001, pág. 71.

[2] En palabras de Sheldon Lu «Their (the Fifth Generation filmmakers') frequent deployment of long takes, long shots, and deep focus, are anguished, self-reflexive, show-paced, scathing critiques of entrenched patterns of traditional Chinese culture». Sheldon HSIAO-PENG LU. *Transnational Chinese cinemas: Identy, Nationhood, Gender*, Univesity of Hawaii press, Honolulu, 1997, págs. 107-108.

la censura. Una de las preferidas se refugiaba en el pasado para ciertas críticas fácilmente extrapolables al presente. Pero ojo, el planteamiento no consistía en trasladar a un escenario antiguo situaciones cotidianas de la China socialista. Más bien apuntaba paralelismos entre las injusticias del pasado y el presente, reflexionando sobre el posible nexo de unión, a menudo en la mentalidad tradicional.

En cualquier caso, y pese a las dificultades, la bandera de la Quinta Generación se izó con ciertas posibilidades cuando el cine chino todavía no había crecido de la manera brutal en que lo hace actualmente. Con un 60 por ciento de cuota de pantalla interna y una creciente exportación exterior, la industria sigue el modelo definido años atrás por Hong Kong y Corea. Le interesa más el entretenimiento que la protesta y ha firmado un pacto de no agresión con el Estado que ha hecho olvidar los fundamentos incendiarios de la Quinta Generación, como afirma tristemente Roberto Piorno.[3] Irónicamente, sin embargo, fueron esos autores los que en su día abrieron la vía internacional para el cine chino, consiguiendo premios en los festivales más prestigiosos y nominaciones al Oscar.

El mismo Zhang Yimou, ahora un tanto desalentado, no dudó en mostrarse insolente con el régimen político. Quizá con más encono que sus otros colegas pues creció en una familia vigilada por haber apoyado a los nacionalistas que perdieron la guerra a finales de los años cuarenta. Eso le convirtió a él mismo en objetivo sospechoso y preferido por la censura que, por lo general, encontraba intolerables sus películas. No era para menos. Su primera incursión en el cine fue como director de fotografía de *Tierra Amarilla* (1984), dirigida por Chen Kaige y considerada la

---

[3] Roberto PIORNO: «Asia Report: De Tiananmen al Blockbuster», *Cine Asia*, 10, abril-mayo 2006, (paginación sin numerar).

punta de lanza de aquellos cineastas. A partir de ahí, ya como director, espoleó su irreverencia en diversos filmes de éxito internacional.

¿Hay que cuestionar las tradiciones?

La linterna roja (*Dahong Denglong Gaogao Gua*, 1991) es un ejemplo de esas peculiares incursiones de Zhang en el pasado de su país. Cierra una trilogía conformada por *Sorgo rojo* (1987) y *Ji Mou/Semilla de crisantemo* (1990), películas que coinciden en seguir los pasos de mujeres enfrentadas a la sociedad feudal china.

No estamos exactamente ante un fresco histórico al estilo de *Vivir* (1994) porque el planteamiento es distinto. La acción de *La linterna roja* se sitúa en la convulsa década de 1920, que determinó el fin del antiguo imperio. Entonces China atravesaba un período difícil, encarando la Modernidad con desconcierto y pesados lastres a la espalda. Económicamente, debía hacer frente al pago de indemnizaciones impuestas tras la última guerra con Japón a finales del siglo XIX. Pero lo que más afectaba a esta nación rural era el colonialismo económico nipón y de Occidente cuyos capitales desembarcaban en los puertos abiertos. Ciudades como Shangai exponían ese nuevo horizonte industrial en el que afloraba la burguesía de negocios y el proletariado cobraba consistencia incluso con sus primeras organizaciones. El campo, por el contrario, se hundía al no poder competir con otros productos extranjeros.

Semejante turbación se producía en el ámbito político tras el desplome del antiguo régimen. Aquellos fueron los años inestables dominados por los *Señores de la Guerra*, jefes militares colocados por Yuan Shikai en las diferentes provincias y que pugnaban entre sí para repartirse el país,

cediendo zonas de influencia a las potencias extranjeras que les ayudaran.

En el comienzo de ese tránsito lento hacia la etapa moderna latía aún la decadencia del imperio que finiquitaba. Pero a Zhang no le interesa retratar esa experiencia, no quiere contar el cambio. Toma aquellos años como marco difuso para subrayar otro propósito: una crítica a los axiomas culturales enraizados en el Confucionismo y vigentes aún cuando el régimen feudal era ya casi un anacronismo. Por eso se aleja del bullicio urbano y aísla la acción en el medio rural, más inmovilista, donde el tiempo transcurre despacio. Allí se manifiestan con particular crudeza la anulación de la mujer, la condición de la servidumbre y, en suma, la mentalidad de la China anclada en tradiciones milenarias que ignora el signo de los nuevos tiempos.

A partir de esa premisa, *La linterna roja* es también una parábola que reflexiona sobre la actitud del individuo dentro de un sistema autoritario que ahoga su libertad bajo reglas incontestables. Zhang toca así un tema recurrente en su filmografía que también entronca con el presente de su país. Porque el carácter dominador del pasado feudal se puede asimilar también con el del régimen socialista, en teoría contrapuesto; evidencia que mueve a una conclusión pesimista y que la censura tampoco pasó por alto.

«En realidad ¿qué somos las que vivimos aquí? Somos menos que nada»

Pese a la complejidad de su trasfondo, *La linterna roja* es una película que discurre con una sencilla e impecable factura narrativa y estética. Lejos de estridencias, la pantalla desgrana un conjunto armonioso de elementos cargados de significado.

Zhang compone un argumento lineal apoyado en una novela del escritor y periodista Su Tong titulada *Un grupo de mujeres y concubinas*. El eje es la experiencia de una joven como concubina. Songlian ha perdido a su padre y tiene que abandonar sus estudios universitarios. Incitada por su madrastra y ante la falta de dinero y de perspectivas decide aceptar la propuesta de matrimonio de un señor feudal para convertirse en su cuarta mujer. Resignada, aunque de mala gana, debe acostumbrarse a vivir bajo las rígidas costumbres que dominan la casa de la familia Chen. Allí su único cometido es agradar al señor. Frustrada por este tipo de vida, se enfrenta, además, a la competencia con las otras concubinas por ganarse los favores del amo. Poco a poco pierde la inocencia y participa de esa telaraña peligrosa que le lleva a ser responsable indirecta de dos muertes. Al final, caída en desgracia, es incapaz de soportar el peso de su conciencia y pierde la razón.

El destino de Songlian permite al director investigar el drama que verdaderamente encierra el *sanheyuan*, la tradicional vivienda china de las familias nobles arraigadas en varias generaciones. Este espacio delimita la vida de sus moradores. Su arquitectura, con casas independientes alrededor de un patio, responde a los preceptos del Confucionismo, que designa a la familia como el corazón de la vida cultural y encomienda su buena organización.

Según la tradición, el *sanheyuan* protege a las esposas de los peligros que acechan en el mundo exterior. Es un espacio idílico donde también están a salvo del sufrimiento y sosiegan su interior a través de la poesía y el estudio de filosofía. Allí encuentran todo lo necesario, desde medicinas, hasta telas para sus vestidos o juegos de entretenimiento[4].

---

[4] Berenice REYNAUD: «China on the set with Zhang Yimou», *Sight and Sound*, vol. 1, 3, Julio 1991, pág. 27.

Tras esta utopía doméstica, sin embargo, Zhang descubre una realidad mucho menos grata donde la casa se asemeja a una cárcel —la jaula de la que habla el poema del niño— que maniata la escasa libertad de sus mujeres. Aisladas sin remedio por los altos muros, en medio de un páramo rural, no ven más horizonte que el que pueden atisbar desde los tejados sinuosos. Ése es el único refugio al que acuden los espíritus inquietos, como el de Songlian, para aliviar la sensación claustrofóbica que el director subraya al no dejar salir la cámara. Sólo está fuera en las dos secuencias iniciales, cuando Songlian habla con su madrastra y después llega a la casa Chen. Una vez dentro, la mirada se enclaustra con ella en el espacio que acaba por enloquecerla.

El *sanheyuan*, entonces, está muy lejos de asegurar protección y paz a las concubinas. Su única misión allí es servir al señor, obedeciendo reglas ancestrales muy estrictas. Hacerlo bien, lo mejor posible, es la única aspiración consentida. El curso del día se convierte en una larga espera hasta saber qué esposa es requerida por el señor para pasar la noche. Y uno tras otro se suceden, con pocos alicientes para combatir la monotonía.

En ese rígido marco la vida apacible es un eufemismo de frustración, según Zhang. Tampoco es posible el consuelo de la comprensión y la solidaridad entre las esposas, porque las normas de convivencia empujan precisamente a lo contrario: una lucha sutil por conseguir el favor del señor y alzarse como favorita, cuya recompensa, en realidad, no es más que el respeto de todos. *La linterna roja* salda esa paradoja entre las creencias tradicionales y su resultado práctico con crudeza, pues el tipo de vida que debía perfeccionar el espíritu conduce al engaño, la amoralidad, la muerte y la locura.

Visto con perspectiva histórica, el drama de la mujer china, en esencia, no era muy diferente al que se vivía en

otras culturas patriarcales. Considerada un ser inferior, estaba sometida al hombre durante toda su vida, ya fuera su padre, hermanos, marido e hijos. No tenía identidad más allá de ellos y, en consecuencia, no podía elegir su propio destino. Lo que hace a China diferente es que esas creencias de tiempos remotos se mantenían desafiando los avances sociales del siglo XX. No olvidemos que la acción de la película transcurre precisamente cuando en los países industrializados de Occidente afloraban movimientos feministas, de los que está a años luz. Eso confiere a la crítica de Zhang una dimensión distinta, no sólo dirigida a la alienación extrema que retrata, sino hacia esa mentalidad misógina que, aunque matizada, aún pervive entre su gente.

En la lectura metafórica de la que hablábamos antes, las esposas también encarnan las distintas opciones de supervivencia dentro del sistema autoritario que representa el *sanheyuan*.

A la Primera y a la Segunda Dama las podríamos llamar «integradas» porque han llegado a identificarse con el sistema, aunque guiadas por razones distintas. La Primera es la más antigua y su posición principal la aleja de las luchas celosas entre las concubinas. Cumplido su cometido, pues ha dado un vástago heredero al señor, ha asumido serenamente su destino y se alza como referente para las demás. Hay en su mirada más resignación que orgullo, como si el paso de los años la hubiera adormecido en sus aposentos, consciente de que no tenía otra alternativa. Representa las generaciones de mujeres obedientes y conformistas anteriores a Songlian; en otras palabras, las que la tradición ha logrado moldear. De hecho sigue cumpliendo su deber presentándose cada tarde al veredicto de la linterna roja aunque el señor ya no la elige para mantener relaciones sexuales.

Zhouyun, la Segunda Dama, también ha aceptado las reglas pero, en cambio, ha sucumbido a la perversión inhe-

rente. Quizá porque ocupa la posición más frágil, lastrada por los años y su incapacidad para tener hijos varones. El miedo a ser desplazada la ha obsesionado hasta el punto de perder los escrúpulos en la lucha por obtener los favores del señor y el respeto consiguiente. A la larga, es lo único que da sentido a la vida dentro del *sanheyuan* y así se lo confiesa, no sin malicia, a Songlian: «no subestimes el masaje en los pies; si lo tienes cada día, estarás dirigiendo el clan». Es capaz de mentir, manipular y valerse de artimañas pues nada la amilana, ni siquiera el castigo o la muerte de la contraria. Eso la convierte en el personaje más antipático pero bien mirado, y sin descartar su maldad intrínseca, es también una víctima del sistema, que la ha envilecido despojándola de referentes morales al azuzar indirectamente esa ambición de poder.

Enfrente se sitúan otras mujeres que, aunque resignadas, buscan o sueñan con esa parcela de felicidad que les haga soportable su destino, aun a riesgo de perder la vida. Es el caso de la Tercera Esposa, Meishan, y de la criada Yan'er. Meishan es una ex cantante de ópera con una vitalidad desbordante que el *sanheyuan* no puede cohibir del todo. Canta en los tejados y ha convertido su casa en un escenario teatral, pero no es suficiente por lo que incluso se atreve a quebrantar reglas casi sagradas manteniendo un romance secreto. Su determinación es fruto de la rebeldía interior hacia una vida que detesta. Quizá por eso desafía el castigo de muerte que recibirá si es descubierta.

Algo similar ocurre con Yan'er, personaje que encarna el drama añadido de los desfavorecidos en la estratificación social. Ha nacido sierva y aunque el señor la reclame como amante ocasional, nunca la convertirá en su esposa. Morirá sierva. Esa certeza, confirmada cuando llega Songlian, la consume hasta el punto de intrigar también en contra de ésta. Desea su muerte, participa de su desgracia, pero no se le adivina la maldad de Zhouyun. En el fondo

no es más que una pobre desgraciada que también se evade de la realidad soñando con que un día se convertirá en una de las mujeres a las que sirve. Y aunque le esté prohibido, enciende a escondidas luces rojas en su cubículo para reconfortarse. Su último gesto de orgullo negándose a pedir perdón es otro plante de rebeldía ante un sistema que la ha condenado desde su nacimiento. Aunque de nada sirve pues sólo le conduce a la muerte.

Finalmente, Songlian es el personaje más complejo, dado que su evolución parte de un punto distinto al de las otras concubinas. Como universitaria, es una mujer instruida que tenía otras aspiraciones. Por lo tanto representa el choque entre la mentalidad de una mujer «moderna», hasta cierto punto evolucionada, frente a un sistema ancestral que la sigue subestimando. El propio señor lo recalca en una de sus primeras visitas: «las que habéis estudiado sois diferentes».

Es diferente porque se resigna con amargura a un destino que otra mujer hubiera considerado privilegiado, ya que puestas a ser casadas no todas tenían la oportunidad de hacerlo con un hombre rico. Pero Songlian no sabe adaptarse canalizando esa rebeldía interior como hace Meishan y el *sanheyuan* la termina devorando, con unas conclusiones dramáticas. Allí recluida, no soporta ni comprende las viejas costumbres que debe obedecer. Incluso le han quitado su flauta —un instrumento que en la cultura china significa erudición y sólo tocan los hombres—, situándola al nivel de las otras mujeres menos ilustradas. Por si fuera poco, tiene que enfrentarse a las trampas de éstas. Entonces decide jugar las cartas que le han repartido para subsistir. La estudiante culta y rebelde, la «diferente», sucumbe también a ese sistema que corrompe su integridad moral. Paradójicamente, su liberación es la locura derivada de una conciencia malherida que no puede redimirse. Al menos en ese estado no tiene que traicionar más sus principios para continuar viva.

Son, en fin, mujeres que reencarnan en los albores del siglo XX la condición insignificante de aquellas a las que se les vendaba los pies siglos atrás.[5] «En realidad, ¿qué somos las que vivimos aquí? Somos menos que nada. Somos como los perros… como los gatos… o como las ratas… Desde luego, no somos personas», piensa tristemente Songlian. En la casa Chen permanece sujeta a costumbres de un mundo en extinción y lo que más la desespera es el absurdo de la respuesta: siempre ha sido así. Meishan muere tal y como lo hicieron aquellas otras adúlteras protagonistas de una vieja historia, casi leyenda, repetida generación tras generación. Nadie se acuerda de sus nombres, pero sí de su falta. Zhang critica así la mentalidad retrógrada del Confucionismo que manda anteponer la tradición popular antes que las necesidades individuales. A la vez, recoge el lamento del hombre oprimido por un sistema diseñado en teoría para protegerle, pero que en realidad le abandona a su suerte sin darle más explicaciones que la amenaza del castigo. El espectador no tendrá dificultad para encontrar paralelismos.

El elemento dominador de ese retrato es Chen Zaochian, «el amo caprichoso» que domina la casa como hicieron sus antepasados. Representa el poder en abstracto, cruel y deshumanizado, de ahí que Zhang nunca muestre

[5] Entre las centurias diez y veinte, el pie vendado fue parte de la dinámica de clase. Se practicaba a las chicas «privilegiadas» ya que sólo los ricos podían mantener a sus mujeres desocupadas. Según las creencias, los pies pequeños las hacían sexualmente más apetecibles para los maridos, aunque pare ellas suponía un proceso doloroso que deformaba atrozmente sus extremidades. En *La linterna roja* el masaje de pies hace una referencia directa pues, como bien dice Suzie Fong, no es tanto un premio a la concubina sino un preámbulo que la prepara para servir mejor al señor. Suzie YOUNG-SAU FONG: «The Voice of Feminine Madness in Zhang Yi Mou's Da Hong Deng Long Gaogao Gua». *Asian Cinema*, vol. 7, 1, primavera 1995, págs. 15-16.

su rostro, en contraste con los planos cortos que profundizan en el sufrimiento de las mujeres, sobre todo de Songlian. Le basta la voz para hacerlo presente pues, al fin y al cabo, es la que dicta las normas. Su vástago, en cambio, anticipa un atisbo de cambio al parecer más comprensivo con la tristeza de Songlian. Pero no es más que un espejismo. Él mismo deberá cumplir algún día con el rol de dueño de la casa, conduciéndose como su padre. No es más que otra víctima, aunque privilegiada, de la injusticia que se prolonga con una inercia desesperante.

Esta red de relaciones y sentimientos transmiten el peso asfixiante del *sanheyuan*, que Zhang subraya sutilmente con otros elementos fílmicos, como el tiempo. La sucesión de estaciones conforma una estructura cíclica que sugiere inmovilidad. Songlian llega con 19 años y cumple 22 sin haber visto más que los días pasar entre aquellas pareces. Y en esa monotonía cada estación marca su decadencia interior: llega a la casa en verano, cuando aún conserva la frescura de su juventud; el otoño ahonda su frustración y melancolía; mientras que el invierno trae la desgracia. En aquel espacio viciado no hay sitio para ninguna primavera esperanzadora y Zhang acaba ciclo en verano, con la llegada de una nueva concubina joven y hermosa, como lo era Songlian. Representa la sustitución inmisericorde de los elementos perdidos.

Lo simbólico, tan frecuente en la filmografía del director, también aporta significados al tiempo que refuerza la extraordinaria belleza visual de la película. No olvidemos que Zhang se formó en la fotografía y cuida especialmente los encuadres, colores e iluminación. La clave es el uso de las linternas rojas, que dan el título al filme. En realidad no formaban parte de la tradición china, pero constituyen un recurso poderoso desde el punto de vista estético y dramático. De ahí la elección del color, cuyo impacto y poder de evocación ha funcionado también en otras de sus obras.

Las linternas marcan la vida de la concubina en relación con el reclamo del señor, cuya llamada ha de obedecer. Aparece como un viejo ritual que sintetiza la autoridad de ése sobre sus esposas. «Encender las luces con la linterna roja es una vieja costumbre familiar. Eso me contaron cuando yo llegué», dice una de ellas. Pero las linternas rojas también denotan la suerte o desgracia, según si la concubina respeta o no las normas. Encendidas, hacen más cálidas su estancia. Pero cuando Songlian es castigada, se las cubre con telas negras, sumiendo su casa en las sombras. Y no hay nada peor para una reclusa. Es decir, también simbolizan del sometimiento de la esposa a la tradición. Cuando, al final, Songlian incumple la prohibición y enciende sus luces y las de la habitación de Meishan se está riendo de esas creencias. El suyo es el desafío irracional hacia un sistema que ya no teme y del que internamente se ha liberado.

Una voz censurada

En China *La linterna roja* siguió el mismo camino de otras películas de la Quinta Generación, habitualmente inaugurado por la censura. Fue prohibida en las pantallas cinematográficas y posteriormente marginada en el circuito de televisión. Sin embargo, tuvo una excelente acogida en el exterior. Ganó el León de Plata en el Festival de Venecia de 1991 y obtuvo una nominación para el Oscar a la mejor película extranjera al año siguiente.

Zhang se arriesgaba a que su revisión crítica de las tradiciones confucionistas no encontrara eco precisamente allí donde más tenía sentido. Y así fue. Pero su empeño no ha pasado desapercibido fuera de aquellas fronteras. Lejos de reducirla a la pesadilla que cuenta en la China feudal, la crítica ha apreciado la profundidad de esa segunda lectura

del individuo frente al sistema autoritario que hace tan lúcido y valiente, aunque también pesimista, el cine de Zhang Yimou.

Ficha técnica

La linterna roja (*Dahong Denglong Gaogao Gua*). Producción: ERA Internacional y China Film (China/Hong Kong/Taiwán,1991). Director: Zhang Yimou. Guión: Ni Zhen. Intérpretes: Gong Li, Jin Shuyuan, Cao Zhengying, He Caifei, Ma Jingwu, Konh Lin, Xiao Chu, Zhihgang Cui. Música: Zhao Jiping. Fotografía: Yang Lun y Zhao Fei. Duración: 125 minutos.

LA LUCHA CONTRA EL JAPÓN. *EL IMPERIO DEL SOL* (*EMPIRE OF THE SUN*, STEVEN SPIELBERG, 1987)

Juan Vaccaro
Centre d'Investigacions Film-Història. Universitat de Barcelona

Introducción

Con anterioridad al estallido de la Segunda Guerra Mundial, diversos episodios bélicos sirvieron como antesala al horror que sacudiría al globo durante casi seis años. Por citar dos ejemplos, posiblemente los más conocidos, en Europa nos encontramos con la Guerra Civil Española (1936-1939) y en Asia, con la larga y cruenta Guerra Chino-japonesa (1937-1945). Este segundo conflicto y su representación cinematográfica es el objeto de este trabajo.

Situación anterior a la guerra chino-japonesa

Desde hacía décadas la rivalidad China-Japón era una de las constantes socio-políticas de Asia, siendo Japón el principal interesado en los territorios chinos. Ya en los años 1894-1895, tuvo lugar la Primera Guerra Chino-japonesa, que se libró por una serie de posesiones coreanas, y que concluyó con la victoria del Imperio del Sol Naciente que daba, de esta manera, un nuevo aviso sobre su poten-

cia económica —y capacidad bélica— tras la guerra con Rusia en 1904-1905[1].

Al finalizar la Primera Guerra Chino-japonesa, Japón había incorporado Taiwán y otros emplazamientos a su territorio, y los planes expansionistas de Japón continuarían durante el principio del siglo XX. Acabada la Gran Guerra (1914-1918), el Tratado de Versalles (1919) concederá a Japón numerosos privilegios comerciales en China, que causaron un gran descontento entre la población, originando protestas populares. Algunas de las antiguas posesiones alemanas en Asia fueron a parar —gracias a dicho tratado— a manos japonesas, y Shangai, la ciudad comercial y cosmopolita por excelencia de la China, pasó a contar con una nutrida representación de comerciantes japoneses[2].

Mientras Japón marchaba mediante pasos agigantados a convertirse en la gran potencia asiática, la situación en China era totalmente diferente. El milenario país era un auténtico polvorín. Después de años de luchas, el partido en el poder, el Kuomintang —asociación política de corte nacionalista, militarista y fervientemente anticomunista— y su líder, Chiang Kai-shek, habían logrado acabar con el dominio de los señores de la guerra. Como dice la experta Julia Moreno García: «El próximo decenio (1927-1937) será de predominio y gobierno de este partido y, al mismo tiempo que se unifica al país, se lleva a cabo la consolida-

---

[1] La victoria naval de la flota japonesa del almirante Togo ante la potente, pero desorganizada flota imperial rusa en la batalla de Tsushima (1905) ha sido tomada por un buen número de historiadores como la puesta de largo de Japón como uno de los protagonistas de la política internacional del siglo XX, simbolizando el despertar de una joven potencia ante el desmoronamiento de un viejo gigante.

[2] Vid. Rhoads MURPHEY: *East Asia. A New History,* Longman, New York, 1996, pág. 350.

ción del gobierno nacionalista bajo el sello de un férreo militarismo, el cual se vincula estrechamente a los sectores más conservadores internos y a las potencias neocoloniales de Occidente»[3]. La unificación del país, que cita la historiadora, se intentaba llevar a cabo luchando contra el Partido Comunista Chino (PCCh), liderado por Mao Zedong, acérrimo enemigo del Kuomintang. Pero China tenía necesidades más urgentes que la formación dirigida por Chiang Kai-shek no quería entender, y que los comunistas tenían como puntos prioritarios en su agenda. China era un país mayoritariamente agrario, sumido en la pobreza, en especial el campesinado —cercano a vivir en un régimen casi esclavista— y con las pocas industrias establecidas en su territorio bajo el dominio de potencias extranjeras. La reforma agraria era sumamente necesaria. Vuelvo a citar a Julia Moreno García cuando habla de los campesinos: «Viven en condiciones sanitarias alarmantes, les falta capital para comprar instrumentos nuevos y más eficientes, son impotentes para controlar por sí mismos las posibles afectaciones de las catástrofes naturales, y el individualismo feroz que les corroe les impide ayudarse mutuamente»[4]. El gobierno introdujo ciertos adelantos técnicos en el campo, pero más encaminados a generar ganancias a los propietarios, que a mejorar el día a día, la supervivencia del campesinado. Estos terratenientes, a su vez, no reinvertían las ganancias en mejorar técnicamente sus explotaciones o en ayudar a sus trabajadores, sino que se limitaban a comprar más tierras y a acumular riqueza. Los miembros del Kuomintang, antiguos señores de la guerra reconvertidos en importantes funcionarios en provincias, terratenientes, banqueros de Shangai y otras ciudades portuarias, extran-

---

[3] Julia MORENO GARCÍA: *El Extremo Oriente, Siglo* XX, Editorial Síntesis, Madrid,, 1992, págs. 30-31.

[4] *Op. cit*. pág. 30.

jeros con vitales intereses económicos y los sectores más conservadores de la sociedad china, impedían cualquier tipo de reforma que beneficiara a los más débiles: los campesinos. Creían que un programa de mejoras significaría un progresivo deterioro de su situación de poder; por tanto había que luchar contra aquellos que apoyaban las reformas: los comunistas[5].

La guerra chino-japonesa (1937-1945)

En este contexto de luchas internas es cuando aparece en escena el vecino Japón. Ante la importancia que va tomando el Kuomintang en China y sus divergencias con las fuerzas comunistas, Japón ve peligrar sus derechos en los territorios obtenidos tras la Primera Guerra Mundial, como Port Arthur, Dairen y la zona sur de Manchuria. Una China fuerte y unificada representaría un peligro a la hegemonía nipona. Así pues, las fuerzas que dominaban el gobierno japonés, militaristas y expansionistas, decidieron una intervención directa en territorio chino.

La historiografía japonesa ha denominado a estas actuaciones previas al estallido de la Segunda Guerra Chino-japonesa[6], Incidentes. El primero de ellos fue el Incidente de Mukden del 18 de septiembre de 1931. La explosión de una bomba en la línea férrea del sur de Manchuria fue el

---

[5] Sobre la situación del campesinado y las luchas internas entre ambos partidos son muy recomendables las dos obras citadas anteriormente, y de las que se ha extraído gran parte de la información para la redacción de estas páginas.

[6] En China, esta Segunda Guerra Chino-japonesa ha recibido el nombre de Guerra de Resistencia y en Japón se la conoce como Guerra Japón-China. Vid. http://en.wikipedia.org/wiki/Second_Sino-Japanese_War. Excelente enciclopedia de Internet donde encontramos un concienzudo y riguroso artículo sobre el conflicto.

pretexto japonés[7] para invadir dicho territorio, y meses después establecer el estado títere de Manchukuo[8]. La rebelión interna de los comunistas hizo acelerar la presencia japonesa en Manchuria. Japón necesitaba las materias primas que se podían extraer de esta rica región, así como instaurar un «estado tapón» ante la poderosa Unión Soviética.

Al año siguiente, 1932, registramos el segundo de estos incidentes, el denominado Incidente del 28 de enero. Este fue el nombre que recibió una importante escaramuza entre tropas japonesas y chinas a las afueras de Shangai que se inició el 28 de enero de 1932 y se prolongó hasta el 3 de marzo del mismo año. El pretexto nipón fue acabar con el control que llevaban los chinos sobre las mercancías japonesas en la importante región comercial que rodeaba Shangai. El resultado fue la desmilitarización de la ciudad, la presencia cada vez más importante de comerciantes y agentes japoneses[9] en ella, y la expansión del dominio japonés a las provincias de Jehol, Chahar, Jupei, Shansi, Suiyan y Pigyuan, que abastecían a Japón de hierro, carbón, sal y algodón, materias primas de las que carecía el suelo japonés.

El avance del Imperio del Sol Naciente en territorio chino no alteró la política interna de Chiang Kai-shek

---

[7] La historiografía china, así como la japonesa e historiadores occidentales han confirmado que fueron agentes japoneses los instigadores y posteriores ejecutores de la explosión. Los especialistas en el período lo comparan con el incendio del Reichstag en Alemania.

[8] A lo largo de la guerra, Japón nunca gobernó los territorios que adquiría de manera directa, sino que se dedicaba a establecer estados títere o gobiernos fieles a los dictados japoneses. Vid. Julia MORENO GARCÍA: *El Extremo Oriente, Siglo* XX, cit. pág. 33.

[9] Estos agentes japoneses fueron vitales en el momento de la batalla de Shanghai, ya que era una fuente de información imprescindible para Japón, como se ha visto en la reciente película de James Ivory, *La Condesa Rusa* (*The White Countess*, 2005).

que se limitó a mantener una postura conformista y conciliatoria. Para él estaba en primer término detener el avance comunista, para ello retira sus mejores tropas del norte del país, lo que facilitará el avance del invasor durante la cercana guerra. No obstante, dentro del propio Kuomintang se alzarán voces en contra de esta política, que más tarde resultarán fundamentales al exigir al líder del partido un acercamiento al Partido Comunista para aunar fuerzas con el objetivo de expulsar a Japón del país. Las complicaciones no cesaban para Chiang Kai-shek. En muchas de las regiones dominadas por los japoneses, los gobiernos locales se ponían de parte de éstos como respuesta a la nefasta política socioeconómica del Kuomintang. Era lo que se denominó el Movimiento Autónomo del Norte de China.

El tercer y último Incidente que sirvió como preámbulo a la Segunda Guerra Chino-japonesa fue el Incidente del puente de Marco Polo. El 7 de julio de 1937 tuvo lugar un intercambio de fuego entre tropas niponas y chinas en las cercanías del puente de Marco Polo, sito en Beijing. Horas después Chiang Kai-shek era raptado por miembros de la facción del Kuomintang próxima al PCCh y obligaron a Chiang a unir fuerzas con los comunistas para luchar contra Japón[10]. El anuncio de la resistencia tuvo lugar el 10 de julio de 1937[11]. La guerra había comenzado.

El conflicto tuvo tres fases claramente diferenciadas, que fueron las siguientes:

---

[10] Vid. Lucien BIANCO, *Asia Contemporánea*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1992, pág. 65.

[11] La fecha de inicio para el conflicto no está clara. Hay diferentes opiniones. Para unos es el 10 de julio, para otros el pistoletazo de salida lo dio el Incidente de Mukden y para otros la posterior invasión de Manchuria, sea como fuere, la unión Kuomintang-PCCh marca un antes y un después en cualquiera de las tres cronologías.

1.ª Fase. Del 7 de julio de 1937 al 25 de octubre de 1938. Del Incidente del puente de Marco Polo a la caída de Hankou. Esta fase estará caracterizada por la estrategia china de «espacio por tiempo», es decir, se prefirió que las tropas japonesas avanzasen, y conquistasen una serie de territorios a cambio de ganar tiempo para planificar la defensa de enclaves estratégicos, en especial de tipo industrial. En esta primera fase destacan la batalla de Shangai[12], de una duración de tres meses, las terribles inundaciones del río Amarillo[13], de agosto de 1938, causadas por órdenes de Chiang Kai-shek para detener a las tropas niponas y la brutal matanza de Nanking. La ciudad —centro neurálgico de las actividades del Kuomintang— tomada por los japoneses el 13 de febrero de 1937, vivió seis meses de auténtica carnicería: se asesinó a 200.000 personas y se cometieron más de 80.000 violaciones a mujeres chinas, el acto más brutal de las fuerzas de ocupación japonesas, aunque, lamentablemente, no el último[14].

---

[12] Desde agosto a noviembre de 1937 Shanghai vivió una de las más cruentas batallas de la guerra. Los mandos del ejército del Kuomintang decidieron apostar por la ciudad como símbolo de resistencia, intentando atraer la atención de Occidente, que apenas se inmutó, previendo una rápida victoria de Japón. La Sociedad de Naciones, ante la falta de resoluciones contra Japón, fracasó de nuevo. Murieron más de 200.000 soldados y civiles chinos por 40.000 japoneses. Vid. Rhoads MURPHEY: *East Asia. A New History,* cit. pág. 365.

[13] Las inundaciones fueron provocadas por la voladura de diversas presas de la región de Huayuanku. Más de 50.000 km^2 de terreno se anegaron, muriendo entre 500.000 y 900.000, uno de los peores desastres naturales de la historia china, y uno de los episodios más oscuros de la guerra. Vid. Andrew ROBINSON, *Earthshock*, Thames & Hudson, London, 2002, pág. 154.

[14] A lo largo de la guerra eran comunes las acciones de represalia en pequeños pueblos, en los que se fusilaban y maltrataban a campesinos por no informar sobre el paradero de guerrilleros, someter a las mujeres al esclavismo sexual para confort de las tropas, etc. O bien el caso de la Uni-

2.ª fase. De la caída de Hankou (25 de octubre de 1938) a julio de 1944. El segundo período del conflicto está marcado por una estrategia china más ofensiva, la «guerra magnética» que comentan los analistas militares; es decir, atraer a los soldados japoneses a zonas concretas para allí emboscarlos y atacar desde todos los lados. Esta táctica resultó efectiva en muchos encuentros, anulando así la ventaja tecnológica del ejército japonés, inferior en número al chino[15]. La segunda fase del conflicto viene marcada por la entrada en guerra de Estados Unidos contra Japón, de esta manera se convertirá en aliado de China, aunque el peso de las operaciones en territorio chino, lo seguirá llevando el ejército nacionalista hasta el fin del conflicto.

3.ª Fase. De julio de 1944 a agosto de 1945. Este período viene marcado por los numerosos ataques del ejército del Kuomintang sobre las tropas japonesas, la ayuda estadounidense[16] —en especial mediante devastadores bombardeos—

---

dad 731, experta en someter a los más salvajes experimentos médicos a chinos y prisioneros de guerra de diferentes nacionalidades. Todos estos episodios son todavía motivo de agrias disputas entre China y Japón, que se ha negado a pedir disculpas por tales actos, aunque, afortunadamente, se empiezan a levantar voces en la intelectualidad nipona que reclaman una actitud diferente a la tradicional. Vid. Rhoads MURPHEY: *East Asia. A New History,* cit. pág. 384.

[15] Es curioso observar como este conflicto presagiaba otro que ocurriría años más tarde en un país vecino: Indochina, el actual Vietnam. En este caso, las fuerzas norteamericanas muy superiores a nivel tecnológico y de adiestramiento, sucumbieron ante una guerrilla de orientación comunista, que contaba con el apoyo del pueblo, y que Estados Unidos nunca supo como combatir. Al igual que hiciera el Vietcong, los guerrilleros comunistas chinos, crearon un intrincado sistema de túneles subterráneos al norte de China que les sirvieron como refugio, nudo de comunicaciones y centro logístico. Vid. Rhoads MURPHEY: *East Asia. A New History,* cit. pág. 371.

[16] Desde verano de 1941 Estados Unidos envió ayuda militar a Chiang Kai-shek. La más célebre fue una unidad de pilotos junto a modernos aviones de caza, capaces de enfrentarse a los experimentados pilotos nipones y sus aparatos. Lo conocidos como «tigres voladores» (*Flying Tigers*), lidera-

y en las últimas semanas de la guerra, la intervención de la victoriosa Unión Soviética[17]. Lamentablemente la victoria sobre el Japón no significó un punto final en las tribulaciones del pueblo. Una cruenta guerra civil (1945-49) entre los partidarios del partido en el poder, liderado por Chiang Kai-shek, y los comunistas de Mao Zedong, condenó al país a vivir durante cuatro años más bajo las armas, doloroso paso previo a la creación de la República Popular China.

La guerra causó cerca de 13 millones de muertes en las filas chinas[18], y 1.2 millones en las japonesas, por no hablar de los millones de heridos y mutilados que malvivirían hasta el fin de sus días, los pueblos y ciudades arrasados[19] y, en general, la destrucción socioeconómica del país. El conflicto sirvió para afianzar la posición del PCCh como fuerza hegemónica del país, aunque no controlara el gobierno. Durante

---

dos por el Coronel Claire Lee Chennault, eran en realidad mercenarios que, después del 7 de diciembre de 1941 pasaron a formar parte de las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos. Se les dedicó un filme, *Flying Tigers* (David Miller, 1942), que comentaremos más adelante. Vid. Williamson MURRAY, *War in the Air, 1914-1945*, London, Cassell & Co., 2000, pág. 176.

17 Al igual que su futuro rival, la Unión Soviética envió armas y asesores militares de forma encubierta, para apoyar la lucha contra el Japón, aunque en esta ocasión los principales beneficiados fueran las fuerzas comandadas por Mao Zedong. Vid. Rhoads MURPHEY: *East Asia. A New History,* cit. pág. 370.

18 De ellas, más de nueve millones fueron víctimas civiles. Expertos occidentales han aumentado las cifras de víctimas totales para la China hasta dar cifras de 20 millones de muertos, que en los últimos años se creen bastante ciertas. Sobre estas cifras, Vid. http://en.wikipedia.org/wiki/Second_Sino-Japanese_War

19 Desde 1940, las tropas japonesas adoptaron la táctica de «Matar, saquear, quemar», por lo que la suerte de las poblaciones y habitantes que se encontraban en el camino de los soldados nipones era, obviamente, fatal. Estos actos hicieron que la población china, en especial el campesinado, nunca efectuara ningún tipo de acercamiento hacia las tropas japonesas. Éstas siempre fueron vistas como un elemento extraño, y por supuesto, negativo. Vid. Rhoads MURPHEY: *East Asia. A New History,* cit. pág. 376.

la guerra, los comunistas con sus acciones tras las líneas enemigas y su apoyo al campesinado —sobre todo en el norte del país— se ganaron la simpatía de millones de personas. Mientras, en las zonas dominadas por el Kuomintang, éste se dedicaba a maltratar a campesinos, reclutas y a cualquiera que opusiera la mínima resistencia a sus designios. Nos dice la historiadora Julia Moreno García: «Frente a esa actitud brutal, la originalidad del comportamiento de los comunistas fue más de naturaleza social que nacional. Dirigen la resistencia antijaponesa pero no maltratan y, en ocasiones, ayudan a los campesinos»[20]. Lo cierto es, que frente a los 100.000 miembros que tenía el PCCh en 1937, al finalizar la guerra, en 1945, contaba con 1.2 millones[21]. No obstante, los méritos de los comunistas han estado en entredicho en más de una ocasión. La historiografía china se ha dedicado, desde el nacimiento de la República en 1949, a loar a los combatientes del PCCh como si éstos hubieran sido imprescindibles en la victoria frente al Japón, como si hubieran sido los verdaderos protagonistas. Historiadores occidentales, incluso de izquierdas, han ofrecido otra perspectiva. Según parece, las tropas nacionalistas del Kuomintang llevaron el peso del conflicto durante toda la guerra, mientras que los comunistas se dedicaron a acciones de sabotaje en la zona ocupada y al adoctrinamiento del campesinado. Fuentes soviéticas y japonesas resaltan que la mayoría de combates entre el ejército nacionalista y Japón se efectuaron en el centro y sur de China, lejos de las bases comunistas del norte del país. Las citadas fuentes siempre hablan del Kuomintang como el verdadero enemigo y de los comunistas como algo molesto, pero no una seria amenaza. En esto difería el propio Chiang Kai-shek. Sabedor de que en un

---

[20] Julia MORENO GARCÍA: *El Extremo Oriente, Siglo XX*, cit. pág. 40.

[21] Vid. Rhoads MURPHEY: *East Asia. A New History,* cit. pág. 386.

próximo futuro debería de luchar contra el PCCh, reservó a lo mejor de sus tropas[22] para combatir a los comunistas. De poco le sirvieron, al igual que la ayuda norteamericana a partir de 1945. Una nueva China estaba a punto de nacer.

La Guerra Chino-japonesa y el cine

Al igual que otros muchos conflictos bélicos, la Guerra Chino-japonesa ha recibido atención por parte del Séptimo Arte. La eclosión de filmes con la temática que nos ocupa tiene lugar a mediados de la Segunda Guerra Mundial, con Estados Unidos en guerra. Hollywood aprovechará las cintas bélicas ambientadas en el teatro del Pacífico para tratar la invasión japonesa de China.

No obstante, a inicios de la década de los treinta, China y su inestable situación ya llamó la atención a la industria cinematográfica norteamericana y, en especial, a uno de sus más reputados directores: Josef von Sternberg. El genio vienés vio en las luchas intestinas entre nacionalistas y comunistas un marco ideal para desarrollar una de sus películas de aventuras exóticas[23] protagonizada, claro está,

---

[22] Estas tropas eran las llamadas «Divisiones alemanas» entrenadas por oficiales alemanes y equipadas con el mejor material del III Reich. La ayuda militar alemana a China cesó en el momento en el que la Alemania nazi se alineó con el país del Sol Naciente. Eran el único cuerpo del ejército que se podía equiparar a nivel de entrenamiento y equipamiento al ejército japonés. Se usaron en la defensa de Shanghai, donde se perdieron cerca de un tercio de las originales ocho divisiones, desde entonces apenas entraron en combate. Vid. David M. GORDON, «The China-Japan War, 1931-1945», *Journal of Military History*, 1, 2006, págs. 137-182.

[23] Sternberg volvería a China en otras cintas plenas de exotismo como *El embrujo de Shanghai* (*The Shanghai Gesture*, 1941) y *Macao* (1952), buenas películas pero lejos de la exuberancia y brillantez formal de *El expreso de Shanghai*.

por su musa, la inigualable Marlene Dietrich. *El expreso de Shangai* (*Shangai Express*, 1932) es una buena muestra de cómo mirará Hollywood a China y su delicada situación. Intrigas, damas misteriosas, aventureros europeos, emplazamientos exóticos, militares chinos malvados, serán los componentes de esta magnífica cinta de Josef von Sternberg, que se repetirán en otras películas posteriores[24].

A partir de la entrada en guerra de Estados Unidos, Hollywood tratará la intervención japonesa en China a caballo entre el film de aventuras exóticas, heredero de *El expreso de Shangai*, y el filme de género bélico con connotaciones propagandísticas. Será la segunda opción la escogida por David Miller en *Flying Tigers* (1942). La cinta —protagonizada por uno de los iconos del género, John Wayne— narra las hazañas del cuerpo de voluntarios manquees que volaron a las órdenes del ejército nacionalista. En el filme queda claro que son voluntarios, militares profesionales. Sin embargo esto no era así. La mayoría eran ex militares reclutados como soldados de fortuna por un asesor aeronáutico de Chiang Kai-shel, el Coronel Chennault. La película mostrará a los japoneses como seres despiadados a los que no sólo se ha de vencer, sino casi exterminar[25]. Los

---

[24] Otras cintas de temática similar serían: *La amargura del general Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, Frank Capra, 1933), *West of Shanghai* (John Farrow, 1937) y *Barricade* (Gragory Ratoff, 1939).

[25] El odio visceral al japonés, al que se tratará en muchas ocasiones como una cosa, es una de las características del cine bélico de Hollywood realizado durante la II Guerra Mundial. No pasará lo mismo con los alemanes, a los que se tratará de una manera más honorable. Hay múltiples ejemplos en películas tales como: *Objetivo: Birmania* (*Objective, Burma*, Raoul Walsh, 1945), *Situación desesperada* (*Halls of Montezuma*,Lewis Milestone, 1951), *Arenas sangrientas* (*Sands of Iwo Jima*, Allan Dwan, 1949), por citar algunas. Sobre las constantes del género y la guerra del Pacífico la mejor obra es Janine BASINGER, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Columbia University Press, New York, 1986.

chinos, ya sean militares o civiles, pasan a un segundo plano. Viendo ésta u otras películas similares, uno extrae la idea de que Estados Unidos tuvo una presencia fundamental en la liberación china del yugo japonés.

En las siguientes películas se ahondará en la descripción del japonés retorcido y sin alma, y en el papel heroico del soldado estadounidense. *Treinta segundos sobre Tokio* (*Thirty Seconds over Tokio*, Mervin LeRoy, 1944) y *The Purple Heart* (Lewis Milestone, 1944)[26], están ambientadas tras el bombardeo de Tokio del 18 de abril de 1942, el famoso raid de Doolittle. Parte de los aparatos que realizaron el primer bombardeo sobre la capital nipona fueron a parar a suelo chino, donde fueron capturados por las tropas japonesas o bien se integraron a la resistencia china con el objetivo de volver a casa[27]. Las dos cintas nos muestran ambas vertientes: las desventuras de las tripulaciones con los guerrilleros chinos, o en caso contrario, la dureza de las cárceles niponas, donde esperan un juicio que, como era de esperar, será injusto e imparcial.

Frente al filme bélico de cariz propagandístico, se irán realizando a finales de la guerra otras películas que retomarán parte de las temáticas de las cintas de Sternberg, a las que se añadirá un nuevo elemento: la religión como

---

[26] Resulta curiosa la evolución de Milestone. De firmar una de las mejores cintas antibélicas de la historia, *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, 1931) a realizar películas propagandísticas sobre las hazañas de los Marines o de los pilotos de la USAF.

[27] Recientemente, el *raid* aéreo de Doolittle volvió a la gran pantalla en las secuencias finales de *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001). Cinta de aventuras bélicas que parece realizada en tiempos de la Segunda Guerra Mundial. Si visualmente es una cinta actual, su discurso, moralista y patriotero, parece extraído de cualquiera de las cintas que aquí se comentan. A pesar de las severas críticas recibidas, creo que es una película más que interesante, tanto visualmente —es un auténtico festival de f/x— como por su discurso, digno de analizar dado el contexto de su realización.

punto de encuentro entre la civilización occidental y la oriental. *Las llaves del reino* (*The Keys of the Kingdom*, John M. Stahl, 1944) o la posterior *El albergue de la sexta felicidad* (*The Inn of the Sixth Happiness*, Mark Robson, 1958), son buena prueba de ello. En ambas películas encontraremos a misioneros occidentales envueltos en la guerra, tratando de ayudar a la población y enfrentándose a chinos —durante la guerra civil— y japoneses. El retrato del pueblo chino será amable, aunque la posición paternalista de los protagonistas no deje en muy buen lugar a éstos; dando a entender que China necesitará de un guía para llevar a buen puerto sus aspiraciones. El retrato de los japoneses es, como se podía esperar, negativo. Ambas son excelentes melodramas[28], bien realizados y mejor interpretados, con un sobresaliente Gregory Peck en la cinta dirigida por John M. Stahl, y una sensible Ingrid Bergman en la película de Lewis Milestone.

La última de las cintas occidentales en tratar la Guerra Chino-japonesa ha sido *La Condesa rusa* (*The White Countess*, 2005) de James Ivory. Con su habitual maestría y cuidada puesta en escena, Ivory nos narra las vidas de los occidentales en Shangai. Por un lado, un ex diplomático estadounidense, desengañado de las negaciones de Versalles y el mundo político, interpretado por Ralph Fiennes, y una familia noble rusa, que ha escapado del comunismo y lleva una existencia miserable en la ciudad. La cinta cuenta con una excelente ambientación y, mediante un oscuro personaje, un hombre de negocios japonés, nos describe el desmoronamiento de Shangai y la falta de apoyo de la co-

---

[28] A pesar de sus virtudes, las películas recurren a un recurso muy utilizado en la era del cine clásico de Hollywood: emplear a actores occidentales para interpretar a orientales. Será el caso de Curd Jürgens y Robert Donat en *El albergue de la sexta felicidad* y algún secundario en la cinta de Stahl.

munidad internacional ante el estallido de la guerra. Las míseras condiciones de vida de los habitantes chinos de la ciudad, la vida alienada de los occidentales, el caos reinante con la entrada de las tropas japonesas en 1941[29], todo ello es contado con la habitual elegancia de su director. Lamentablemente, la interesante historia de amor entre el diplomático americano y la condesa rusa venida a menos —una magnífica Natasha Richardson— es fría y distante, lo que le resta enteros a un filme que también bebe de David Lean, como lo hará *El imperio del sol*, pero sin la sensibilidad de éste. Una más que interesante película que pasó desapercibida en el momento de su estreno, aún estando dirigida por el más *british* de los directores norteamericanos, James Ivory.

El cine chino no ha dado la espalda a uno de los episodios más dolorosos de su historia reciente[30]. El filme más conocido sobre la Guerra Chino-japonesa realizado por un cineasta chino es *Sorgo rojo* (*Hong gao lian*, 1987) del maestro Zhang Yimou[31]. En esta temprana obra maestra, Yimou nos muestra la resistencia de un campesino chino frente a la invasión japonesa. Formalmente brillan-

---

[29] Es interesante comparar ambas películas cuando tratan la toma de Shanghai en 1941. Frente a la grandeza y espectacularidad de las escenas de Spielberg, James Ivory prefiere fijarse más en lo que sucedía en estrechas calles, pequeños locales, etc. Posiblemente falta de presupuesto, pero también un punto de vista diferente.

[30] Sobre cine chino Vid. Yingjin ZHANG, *Chinese National Cinema*, Routledge, London, 2004, y Jeff YANG, *Once Upon a Time in China: A Guide to Hong Kong, Chinese, and Taiwanese Cinema*, James Bennett Pty. Ltd., Belrose, 2003.

[31] Yimou también ha retratado la exótica Shanghai de los treinta en *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipoqiao*, 1995), irregular cinta que bebe de las películas de Sternberg y en *Cotton Club* (Francis Ford Coppola, 1984). Fue una de las últimas colaboraciones con su musa, la bella Gong Li. Vid. Rafael ALCAINE y Chen MEI-SING, *Zhang Yimou*, Ediciones JC, Madrid, 1999.

te y con un discurso igualmente notable, *Sorgo rojo* es una de las mejores cintas de su aclamado director y también un valioso enfoque, radicalmente distinto al del cine hollywoodiense. Lamentablemente, el acceso a la cinematografía china es difícil, pero surgen cada vez más obras, y películas editadas en DVD, que nos permiten acercarnos a ésta. Las dos más reconocidas tratan temas ya comentados en estas páginas. La primera es *Men Behind the Sun* (*Hai tai yang 731*, Tun Fei Mou, 1987). La cinta es una brutal crónica sobre los experimentos de la salvaje Unidad 731. Mezcla de cinta *gore*, histórica y drama, ha sido prohibida en diversos países por sus imágenes explícitas, pero es la única película de ficción sobre las violaciones de los derechos humanos por parte japonesa durante la guerra y, en concreto de los experimentos médicos de la unidad comandada por el Teniente General Shiro Ishii. *Purple Butterfly* (*Zi hudie*, Ye Lou, 2003) cuenta con la presencia de la joven actriz Zhang Ziyi, el rostro más internacional del cine chino de los últimos años. La película es un apurado retrato de las actividades de un grupo de resistentes en Shangai durante la ocupación japonesa. Dotada de un gran realismo, la cinta se estrenó en el Festival de Cannes de 2003, donde recibió muy buenas críticas. Muy diferente es la última película china sobre la temática que nos ocupa: *On the Mountain of Tai Hang* (*Tai Hang shan shang*, Wei Liang, Shen Dong y Chen Jian, 2005), película bélica de excelente ambientación, pero con un discurso patriotero y chovinista harto lamentable. La cinta es una crónica sobre los combates en la montaña de Tai Hang, un enclave estratégico para las tropas chinas. A lo largo de la cinta éstas no sufren ningún tipo de cansancio, entonan canciones patrióticas, sonríen y luchan como jabatos. En el otro lado, los japoneses quedan peor parados que en las películas realizadas durante la Segunda Mundial: cobar-

des, traidores, sanguinarios. El filme es una continua alabanza al trabajo de las tropas comunistas durante el conflicto. No es de extrañar el alto contenido propagandístico de la obra, ya que se realizó para conmemorar el 60 aniversario de la victoria sobre el invasor japonés. Si bien tiene un nivel artístico más que competente —las escenas de masas y diversos combates nocturnos están francamente bien rodados—, es su discurso, ajeno de la reflexión y la profundidad de *Sorgo Rojo*, por ejemplo, el que rebaja la calidad de la cinta. Eso no quiere decir que sea una mala película, ya que incluso nos ofrece una valiosa reconstrucción de la época, así como una determinada visión del pasado: la oficial, lejos de los intentos aperturistas de cineastas como Zhang Yimou y otros intelectuales chinos.

El imperio del sol

Y llegamos así a la película que nos ocupa: *El imperio del sol* (*The Empire of the Sun*, 1987) del reconocido cineasta estadounidense Steven Spielberg. Este proyecto largamente acariciado, es junto a la anterior, *El color púrpura* (*The Color Purple*, 1985) su entrada en el cine de autor y un intento por desmarcarse de las películas de género realizadas anteriormente. Personalmente, creo que es el último representante del cine clásico estadounidense junto a Clint Eastwood, y posiblemente el miembro más brillante —o más listo— de su generación. Mientras los De Palma, Coppola, Scorsese, dan bandazos para reencontrarse a sí mismos, Spielberg es capaz de realizar, incluso, dos filmes al año que, ahora sí, son respetados por la crítica y esperados por el gran público, que sigue conociendo sus filmes como «una película de Spielberg» ¿Qué director actual puede decir lo mismo?

El imperio del sol fue primero un proyecto de David Lean, que ante las dificultades de adaptar la novela homónima de J. G. Ballard y su avanzada edad, lo dejó. Meses después fue Spielberg quien decidió llevar adelante la tarea de llevar a la pantalla la complicada novela autobiográfica de Ballard. El dramaturgo Tom Stoppard fue el encargado de ello. La novela narraba la odisea de un niño que ante la toma de Shangai por parte de las tropas niponas en 1941 se ve separado de sus padres y, tras semanas de deambular por la ciudad con dos norteamericanos, va a parar a un campo de concentración. El final de la contienda marcará el fin del viaje interior del niño, convertido en hombre, que finalmente se reencontrará con sus padres. La obra del autor de ciencia ficción J. G. Ballard parecía escrita para Steven Spielberg: la infancia[32], el fin de la inocencia, la pasión infantil por un mundo de fantasía —en este caso la aviación—, la guerra vista desde una óptica antibelicista, la ausencia de la figura paterna. El propio Spielberg lo decía así durante el rodaje: «He escogido este tema porque es un relato antibélico, sobre todo en aquellos aspectos que puede incidir sobre los niños»[33].

Con un abultado presupuesto, cerca de 40 millones de dólares, Spielberg inició el rodaje en marzo de 1987. Tres serían los escenarios principales: Shangai, en el que se rodarían la mayor parte de las escenas ambientadas en dicha ciudad, Elstree (Inglaterra) donde se rodarían una serie de

---

[32] El mundo de la infancia está siempre presente en la obra del director, aunque éste no esté presente en la pantalla en forma de figura infantil. ¿Acaso no son niños el protagonista de *Para siempre*, el pelotón de *Salvar al soldado Ryan*, Indiana Jones o el paleontólogo de *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993)? No es de extrañar que años después de *El imperio del sol* se lanzara a rodar las aventuras adultas de Peter Pan, el niño que nunca quiso crecer.

[33] *El País*, 29/04/1987

interiores y Trebujena[34] (Cádiz), lugar en el que se construyeron los decorados del campo de concentración, el estadio de las secuencias finales de la película y el aeródromo vecino al campo de prisioneros.

La película se estrenó en diciembre de 1987 y su recepción fue fría. Apenas recaudó 40 millones de dólares en la taquilla estadounidense. En la ceremonia de los Oscars de 1988 estuvo nominada a seis estatuillas y no recibió ninguna. Crítica y público dieron la espalda al Rey Midas de Hollywood, en mi opinión, sorprendidos ante la última obra de éste, alejada de sus filmes de aventuras o fantasía. Ángel Fernández Santos la describía como «Mediocre objeto artístico»[35]; Quim Casas, en el diario *El Món* decía de ella: «Un melodrama más, seguramente bien avalado por la taquilla, que vuelve a situar el nombre de Spielberg en primer plano, en triste y decepcionante primer plano»[36]. Uno de los pocos críticos que salvaba de la quema a la película —aunque también era sumamente crítico con algunos de sus aspectos— Àlex Gorina, alabó la figura del director: «Un rotundo Autor de cine, uniforme, con señas de identidad propias, un mundo distintivo intransferible. Un Autor tan defendible o rechaza-

---

[34] El rodaje en esta localidad fue toda una noticia y revolucionó la vida de éste. Dio trabajo a casi 2.000 personas, de las 6.800 que vivían en el lugar y convirtió en atracción turística la localidad, a pesar de las fuertes medidas de seguridad que rodeaban a la producción. La polémica no estuvo exenta en las semanas que Spielberg pasó en el pueblo. Rumores de irregularidades en la contratación de trabajadores y extras, supuestos malos tratos de los empleados de seguridad a la prensa, presuntos daños ecológicos. La verdad es que Spielberg fue recibido como un nuevo Mr. Marshall. Los tiempos en que Samuel Bronston y sus películas históricas se rodaban en España estaban ya lejos. Vid. *El País*, 21/04/1987 y 29/04/1987.

[35] *El País*, 20/03/1988.

[36] *El Món*, 24/03/1988.

ble como los demás, pero único en su especie; un original, en suma»[37].

Casi veinte años después de su estreno *El imperio del sol* sigue sin recibir las simpatías de los expertos, aunque parte de las críticas se han suavizado. Con la perspectiva del tiempo vemos ahora que es una cinta totalmente coherente con su obra, una de las más sólidas de los últimos treinta años. Tanto a nivel temático como formal, la cinta es totalmente *spielbergiana*, si se me permite el término; y creo que es una de sus mejores obras —aunque no perfecta—, muy superior a cintas menores como *Hook, el Capitán Garfio* (*Hook*, 1991), *Para siempre* (*Always*, 1989), la aburrida *Amistad* (1997) o la amable *La terminal* (*The Terminal*, 2004)[38]. El arranque de la película y, en general, la parte del filme que transcurre en Shangai es espléndida, prácticamente lo mejor que ha rodado Steven Spielberg, especialmente las secuencias sobre la toma de la ciudad y la huida de su población; o dos escenas repletas de magia y sensibilidad como son el descubrimiento de un avión japonés abatido cerca de la casa de Jim y el solitario deambular de éste por las calles de su vecindario. El problema de la cinta es su segunda parte. Las peripecias de Jim —un espléndido Christian Bale, que ha sabido dar el salto a actor adulto de manera excelente— en el campo de prisioneros de Soo-Chow llegan a ser un tanto cansinas, a pesar de que son necesarias para narrar el viaje iniciático del chico. Las secuencias finales del filme, las del estadio y la posterior visión de Jim de las explosiones atómicas y, finalmente, el encuentro con sus padres, son situaciones alargadas

---

[37] *Guia del Ocio*, 25/03/1988.

[38] Que sean menores en la obra de este director no quiere decir que sean malas películas. Todas ellas contienen escenas espléndidas, y al igual que la cinta que nos ocupa son parte indivisible del trabajo de Spielberg.

en exceso[39]. Al igual que Marcial Cantero en su estudio sobre Steven Spielberg, pienso que el principal problema de la cinta es su larga duración: «Las escenas se suceden con monotonía, con lentitud cansina, todo lo contrario de lo que siempre ha caracterizado el cine de Spielberg, presidido por un sentido del ritmo endiablado»[40]. Una buena definición para la segunda parte de la película. No obstante, las secuencias ambientadas en el campo de prisioneros contienen algunos de los mejores momentos rodados por el cineasta: como el ataque al campo por la aviación estadounidense y la visión de Jim de uno de los aviones, momento mágico para el niño, un sueño hecho realidad; la visita al aeródromo y sus aviones rodeado por chispas de fuego, dando a la escena un aspecto irreal, fantástico, propio de los sueños de un crío y finalmente, la rabia y desesperación del niño japonés amigo de Jim en el instante en que no puede despegar en su misión *kamikaze*. Todas ellas están repletas de una honda sensibilidad. Conviene destacar también, la relación de Jim con el niño antes citado, o bien la admiración y respeto que siente el protagonista por los pilotos nipones, prueba de la inocencia del chico. Para él, la aviación sigue siendo un mundo inalcanzable, de caballeros del aire y no de máquinas de matar.

El imperio del sol fue el segundo trabajo del cineasta como director-historiador, es decir, de su papel como director de cine con un discurso, con una interpretación de

---

[39] Críticos como Àlex Gorina comentan que otro de los problemas en estas secuencias finales es la actuación de Bale, pasada de vueltas. En mi opinión, creo que la actuación de éste es espléndida y muestra a la perfección el estado cercano a la locura que J. G. Ballard debió vivir en aquellos momentos: sin amigos, sin padres, en terreno hostil, sin futuro, etc. Todo ello siendo un niño.

[40] Marcial CANTERO, *Steven Spielberg*, Cátedra, Madrid, 2006, pág. 223.

la historia. Desde hace unos años, Spielberg ha ahondado en esta dirección[41] como demuestran *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993), *Amistad* (1997), *Salvar al soldado Ryan* (1998), *Agárrame si puedes* (*Catch me if you Can*, 2002), *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, 2005) o la reciente *Munich* (2005). En la adaptación de la novela de J. G. Ballard, el cineasta muestra de manera magistral la alienación de los occidentales que vivían en los lujosos barrios residenciales de Shangai, al mismo tiempo que en las conversaciones durante la fiesta en la casa de Jim nos ofrece las diferentes posturas del momento ante el papel del Imperio del Sol Naciente en el Pacífico o la posible entrada en guerra de Estados Unidos. La cinta es también modélica en cuanto a la ambientación y recreación de elementos visibles, que siempre es de agradecer en una cinta de sus características. Por otro lado, los japoneses no son vilipendiados como en producciones anteriores, aunque vuelven a surgir los americanos como los héroes: ellos son los más respetados en el campo de prisioneros, los más despiertos, los más espabilados, en definitiva. Además, liberan, mediante un ataque aéreo magistralmente rodado, el campo de prisioneros. Como cineasta-historiador, creo que Steven Spielberg es más que destacable. Evidentemente no es Rossellini o Visconti, ni creo que intente serlo; pero es honesto y valiente en sus propuestas como demuestran *La lista de Schindler* o *Munich*, que estando realizadas por una persona de religión judía, no son un panfleto sobre los delicados hechos que narran.

Pocos autores han logrado la conjunción de espectáculo y reflexión como él. En *El imperio del sol* logra aunar

---

[41] Este cambio de rumbo, que no ha significado un total abandono del cine de género, ha sido recibido con parabienes y premios por parte de la crítica. El niño se ha convertido en adulto.

brillantes y espectaculares secuencias de masas, o vibrantes momentos de acción, con una reflexión sobre la infancia, la pérdida de la inocencia y la inutilidad de las guerras y su perverso efecto en los más débiles, que merecen la atención de todos nosotros.

Ficha técnica

El imperio del sol (*The Empire of the Sun*). Estados Unidos 1987. Director: Steven Spielberg. Guión: Tom Stoppard según la novela de J. G. Ballard. Intérpretes: Christian Bale, John Malkovich, Miranda Richardson, Nigel Havers, Joe Pantaliano. Duración: 154 minutos.

¡VIVIR! EN LA CHINA DE MAO

Fernando Martínez Rueda
(UPV/EHU)

¡Vivir! es la quinta película dirigida por Zhang Yimou, el cineasta chino más conocido internacionalmente de las últimas décadas. Realizada en 1994, la película nos ofrece un gran fresco histórico de la China maoísta desde la perspectiva de la gente corriente. Mediante un relato cronológico, iniciado en 1940 y concluido en los años setenta, la película va narrando las vicisitudes y sufrimientos de la familia del personaje central, Fugui, durante diferentes etapas de la reciente historia china, como la guerra civil entre el Kuomintang y los comunistas, el establecimiento del nuevo régimen, el Gran Salto Adelante o la Revolución Cultural.

China y la revolución maoísta

Tal como refleja la película *¡Vivir!,* la historia de China en el siglo XX es tremendamente convulsa. El derrocamiento de la Monarquía y la proclamación de la República en 1912 agudizaron la inestabilidad del Estado chino, sometido al imperialismo extranjero desde mediados del siglo XIX. El modernizador proyecto republicano, liderado por Sun Yat-sen, que pretendía quebrar el sometimiento chino a las potencias extranjeras fracasó, incapaz de exten-

der la autoridad del Estado por los diferentes territorios chinos, muchos de los cuales quedaron bajo control de los llamados *Señores de la Guerra*. La anarquía y fragmentación del poder se impusieron, sin que el gobierno de Pekín fuera capaz de consolidar el nuevo régimen.

Contra ese estado de cosas lucharon las dos grandes fuerzas políticas chinas desde los años veinte: el Kuomintang o Partido Nacionalista, creado por Sun Yat-sen en 1912, pero liderado desde 1925 por Chiang Kai-shek, y el Partido Comunista, fundado en 1921. En 1928 el Kuomintang consiguió establecer un nuevo gobierno central y someter a los diferentes poderes. Sin embargo, su proyecto político fue derivando hacia el autoritarismo y conservadurismo, sin acometer las profundas reformas que China y sobre todo su mundo campesino necesitaban. Al mismo tiempo, Chiang Kai-sheck lanzó en 1927 una formidable represión contra los comunistas. Empezaba así el largo conflicto entre nacionalistas y comunistas, sólo interrumpido temporalmente por la ocupación japonesa a partir de 1937. Así que el final de la Segunda Guerra Mundial y la derrota japonesa no supusieron para China el restablecimiento de la paz, sino la reactivación del viejo conflicto entre Kuomintang y Partido Comunista, saldado, tras varios años de guerra civil, con la victoria comunista y la proclamación por Mao Zedong de la República Popular China en 1949. Era el triunfo de una revolución comunista singular. Una revolución marxista en un país sin proletariado. Una revolución en buena medida campesina —en sintonía con la realidad socioeconómica china, Mao puso en el primer plano del proceso revolucionario a las masas del campo— y nacional —la lucha contra el imperialismo japonés jugó un importante papel en el ascenso comunista—. Un ejemplo bastante alejado del modelo soviético, basado más en la adaptación del marxismo leninismo realizada por Mao Zedong, que en la referencia bolchevique.

De la misma manera que la revolución maoísta fue bien diferente a la rusa, también el comunismo chino fue muy distinto al modelo soviético. En ello tuvo que ver, entre otros aspectos, el pensamiento de Mao Zedong, cuya radicalidad y utopismo llegaron a convulsionar la historia del gigante asiático. El maoísmo puede considerarse una radicalización y significación del leninismo[1]. De ahí proceden algunos de sus componentes ideológicos básicos como la afirmación de la continuidad de la lucha de clases tras la victoria comunista y la formulación de una estrategia implacable de lucha contra el adversario de clase; la defensa del protagonismo de las masas en el proceso revolucionario, junto a la creencia de que su movilización permitiría alcanzar objetivos asombrosos; confianza en las masas pero desconfianza absoluta hacia los intelectuales y la burocracia; afirmación de la necesidad de una revolución permanente... Lejos de limitarse al debate teórico, estos planteamientos se plasmaron en iniciativas políticas concretas y terriblemente controvertidas como el Gran Salto Adelante o la denominada Gran Revolución Cultural Proletaria.

Tras la proclamación de la República Popular, en lugar de la construcción de la nueva sociedad comunista, se inició una etapa de transición que se prolongó hasta 1953. En esta primera fase, bautizada por Mao con el nombre de «Nueva Democracia», se estableció el nuevo régimen y se acometió la reconstrucción de un país devastado por la guerra. Diferentes sectores sociales y políticos participaron en el proceso, siempre bajo la dirección y el control del Partido Comunista. Se impulsó una profunda reforma agraria en el marco de una economía mixta. Los grandes

---

[1] A. ELORZA: «Comunismo», en MELLON, J.A. (ed.), *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, Madrid, 1998, pp. 214-224.

terratenientes fueron expropiados, mientras se repartían tierras en pequeños lotes de 15 a 16 hectáreas entre campesinos pobres y jornaleros. El reparto de tierras fue acompañado de campañas de denuncia contra los terratenientes que suponían su humillación pública y en ocasiones su ejecución, acusados de ser «contrarrevolucionarios». Las nuevas autoridades trataban con ello de alentar «la lucha de clases», difundiendo así la visión de la revolución y de la sociedad que tenía el Partido Comunista[2]. Se adoptaron otras medidas reformadoras como la Ley de Reforma Matrimonial, con el objeto de acabar con el concubinato y la concepción tradicional del matrimonio. Se impulsaron campañas contra la corrupción, el juego, la prostitución o el tráfico de drogas. Eran medidas que trataban de preparar el camino para la construcción de la nueva sociedad comunista.

En 1954 se aprobó la nueva Constitución, inspirada en la soviética de 1936. Para entonces el gobierno de Pekín controlaba todos los territorios de la China continental, el Partido Comunista había consolidado plenamente su hegemonía política y la situación económica se había estabilizado. En el plano internacional, tras forjar una alianza con la URSS en 1950 e intervenir militarmente en la guerra de Corea, China aparecía ante el mundo como una nueva potencia. En opinión de Mao Zedong, se daban las circunstancias adecuadas para construir el socialismo. En una primera etapa, entre 1953 y 1958, se siguió el modelo soviético. Planificación centralizada de la economía mediante planes quinquenales, industrialización acelerada priorizando la industria pesada y colectivización de la agricultura fueron las bases de esta conocida estrategia de desarrollo económico, ensayada inicialmente en la URSS y aplicada

---

[2] P. J. BAILEY: *China en el siglo XX*, Barcelona, 2002, pp. 168-169.

tras la Segunda Guerra Mundial en las democracias populares de Europa del Este. Los resultados fueron positivos en el sector industrial, donde se consiguieron altas tasas de crecimiento. Sin embargo, la colectivización de la agricultura no ofreció los resultados esperados. Mientras tanto, el crecimiento demográfico seguía siendo alto, por lo que persistieron los problemas para alimentar a la población. Además, el aumento de la producción agraria era necesario para abastecer a algunas ramas de la industria y para disponer de divisas que permitieran importaciones esenciales para la industrialización. En suma, el relativo atraso agrícola amenazaba con quebrar el crecimiento de la economía en su conjunto. Al mismo tiempo, Mao empezó a mostrar su desconfianza hacia la nueva burocracia surgida de la Revolución. Por ello impulsó la denominada «Campaña de las Cien Flores», con la que pretendía someter a las autoridades del Partido a la crítica de los intelectuales. La dureza de las críticas sorprendió al propio Mao, que rectificó. Sustituyó la relativa liberalización cultural por la represión.

En ese contexto el Gran Timonel se fue alejando del modelo soviético. También contribuyó a ello su rechazo a la desestalinización puesta en marcha por Kruschev en la URSS en 1956. Mao la consideraba política revisionista. En 1958 se inauguró la vía china hacia socialismo con el Gran Salto Adelante. Esta iniciativa buscó un nuevo modelo de desarrollo adaptado a la realidad china, caracterizada por el predominio agrícola, el rápido crecimiento demográfico, el atraso tecnológico y la falta de capitales. Se pretendía combinar la expansión industrial y el desarrollo agrícola para superar las limitaciones que había mostrado en China la aplicación de la estrategia estalinista de crecimiento económico. Según decía Mao, China debía caminar con las dos piernas, combinando técnicas modernas y tradicionales, desarrollando simultáneamente industria y agri-

cultura. Los objetivos económicos eran extremadamente ambiciosos. Se aspiraba a alcanzar en un plazo de quince años la capacidad productiva de las grandes potencias occidentales como Estados Unidos o Gran Bretaña. El instrumento para alcanzar ese objetivo imposible era, ante la ausencia de capitales, la movilización de la población. Siguiendo una de las máximas del maoísmo, serían las masas las que conseguirían el milagro económico chino, en este caso mediante el empleo intensivo de la mano de obra. La célula básica de organización de este inmenso esfuerzo colectivo era «la comuna popular» que, además de dirigir la actividad productiva, colectivizada todos los aspectos de la vida cotidiana.[3] No sólo debía organizar el trabajo agrícola e impulsar denodadamente la producción industrial, simbolizada en la fabricación de acero. También se encargaba de la defensa, la educación y la cultura. La «comuna popular» se convirtió en símbolo de la utopía comunista. Se apropió de los bienes y propiedades familiares, desde las parcelas campesinas para uso familiar hasta los utensilios de cocina con el objeto de convertir la chatarra en acero[4]. El Gran Salto fue, en suma, una nueva estrategia de desarrollo que sustituía la racionalidad de la planificación centralizada por la mística voluntarista y revolucionaria. También fue el intento de construir la nueva sociedad comunista sobre la base de las comunas populares. El carácter poco realista del proyecto y las catástrofes naturales de aquellos años (en 1959 y 1960 el norte de China sufrió una sequía mientras áreas del sur fueron devastadas por inun-

---

[3] La recreación cinematográfica que Zhang Yimou hace del Gran Salto en *¡Vivir!* muestra gráficamente el enorme esfuerzo realizado por la sociedad china y la colectivización de la vida cotidiana. Las imágenes de la fábrica de acero o de los comedores populares son, en este sentido, muy expresivas.

[4] P.J. BAYLE, *op. cit.*, pp. 182-183.

daciones) fueron la causa de su estrepitoso fracaso. Sus consecuencias para la población fueron dramáticas: hambrunas y extraordinario incremento de la mortalidad. A partir de 1961 la realidad obligó a rectificar y a aplicar una política económica más racional.

El fracaso del Gran Salto tuvo también consecuencias políticas. Surgieron disensiones en el seno del Partido Comunista Chino y posturas que cuestionaban las iniciativas de Mao. Así, frente a la tendencia revolucionaria radical y utópica del Gran Timonel, se fue imponiendo una línea más pragmática, en torno a líderes como Deng Xiaoping, secretario general del partido, o Liu Shao-chi, presidente de la República. Precisamente, el enfrentamiento entre esas dos concepciones se encuentra en la base de la Revolución Cultural, impulsada por Mao a partir de 1966, con el objetivo de hacerse con el control del poder e imponer sus tesis. Para ello Mao, con el apoyo del ejército y de algunos sectores del Partido, lanzó a las masas contra las autoridades en todos los órdenes, tanto del Partido, como de la Administración, del mundo académico, sanitario, etc. La consigna era «¡Bombardead los puestos de mando!» En esta ocasión «las masas populares» estaban representadas por la juventud, encuadrada en la «Guardia Roja». El Gran Timonel conseguía así otro de sus objetivos que era inculcar el espíritu revolucionario a las nuevas generaciones nacidas tras la proclamación de la República Popular, para lo que también destruyó el sistema de enseñanza. Bajo el lema maoísta que rezaba «rebelarse está justificado», los jóvenes de la Guardia Roja tomaron las calles, humillaron públicamente a profesores e intelectuales, persiguieron a las autoridades, atacaron verbal y físicamente a dirigentes de todo orden, considerados ahora «enemigos de clase». Estos debían ahora someterse a la crítica del «pueblo», como estrategia para luchar contra el revisionismo, contra la esclerosis burocrática, contra los nuevos sectores abur-

guesados, contra el debilitamiento del impulso revolucionario.

Más allá del ataque a las autoridades consideradas revisionistas y contrarrevolucionarias, con la Gran Revolución Cultural Proletaria Mao Zedong pretendía también una completa transformación del pensamiento, valores y conducta de la sociedad china. Se trataba de acabar definitivamente con el pasado. Uno de sus lemas era «destruir las cuatro antiguallas»: viejas ideas, cultura, costumbres y hábitos. Se destruyeron templos e imágenes budistas; se prohibieron espectáculos tradicionales y en su lugar la esposa de Mao, Jiang Qing, impulsó su «ópera revolucionaria»; se arrasaron bibliotecas; y se criticaron por «pequeño-burguesas» pequeñas diversiones cotidianas[5]. El culto a la personalidad de Mao adquirió niveles y manifestaciones sorprendentes. Su pensamiento se consideraba la única e infalible guía en el camino revolucionario. Su figura, representada por doquier en enormes retratos, era omnipresente. En las aldeas se construían pequeños santuarios para rendirle homenaje. Hasta las parejas que iban a casarse —como refleja Zhang Yimou en *¡Vivir!*— se prometían fidelidad ante el retrato de Mao, en lugar de recordar a sus ancestros como se hacía antiguamente. En definitiva, la Revolución Cultural fue una auténtica explosión de violencia y fanatismo, que sumió a China en el caos entre 1966 y 1969. Sus consecuencias fueron devastadoras. Fueron millones las vícti-

---

[5] Zhang Yimou refleja ese espíritu de la Revolución Cultural en la destrucción de las sombras chinescas del protagonista, Fugui. Aunque gracias a su función de entretenimiento habían conseguido sortear su destrucción durante la guerra civil y el Gran Salto, la Revolución Cultural acabó con ellas. Fugui trató de salvarlas, pero un espectáculo que remitía a la antigua historia china se tenía por contrarrevolucionario. Aunque tuvo que quemar las figuras, Fugui consiguió conservar la maleta vacía, símbolo de una cultura tradicional que no desaparece del todo ya que su nieto la recuperará al final de la película.

mas de la persecución revolucionaria, muchas de las cuales no sobrevivieron. El caos y la violencia se apoderaron de China hasta 1969. Cuando Mao creyó que la revolución se desbordaba recurrió al ejército que entonces estabilizó la situación. Los grupos de Guardias Rojos fueron desarmados y los jóvenes fueron enviados a lejanas áreas rurales para «aprender de los campesinos». El IX Congreso del Partido Comunista, celebrado aquel año, sancionó la victoria de los maoístas, sus aliados más moderados y el Ejército de Liberación Popular (ELP), que se hizo con la mitad de los puestos del nuevo comité central del partido.

Tras esa turbulenta época China recuperó el orden y la tranquilidad en los primeros años setenta. Aunque formalmente no se dio por terminada la Revolución Cultural, la nueva etapa parece en algunos aspectos una rectificación de los excesos anteriores. Las escuelas y universidades, clausuradas durante la Revolución Cultural, fueron reabiertas. En el plano internacional se puso fin al aislamiento diplomático de la República Popular China, que en 1971 ingresó en la ONU. Incluso se establecieron relaciones amistosas con Estados Unidos. En la política interna muchos de los cuadros purgados durante la Revolución Cultural fueron rehabilitados. Es más, personajes como Deng Xiaoping, antiguo secretario general del Partido Comunista y víctima de la Revolución Cultural, recuperaron una notable influencia política. Surgieron de nuevo diferencias entre el sector radical, liderado ahora por la esposa de Mao, Jiang Qing, y la tendencia pragmática. La soterrada lucha por el poder que mantuvieron ambos sectores no concluyó hasta la muerte de Mao en 1976. Fue entonces cuando, tras una etapa de transición, el sector pragmático, liderado por Deng Xiaoping, se hizo con el poder. Los maoístas radicales fueron marginados y sus principales líderes —la denominada Banda de los Cuatro, con la viuda de Mao, Jiang Quing, a la cabeza— condenados.

¡Vivir!, la revolución vista desde el sujeto

Zhang Yimou (Xian, 1951), director de *¡Vivir!*, es el representante más destacado de la llamada quinta generación de cineastas chinos. Aunque no es habitual en otras cinematografías, en el caso chino se ha utilizado el criterio generacional para analizar y explicar la evolución de su cine. La quinta generación está formada por algunos cineastas que se graduaron en torno a 1982 en la Escuela Oficial de Cine de Pekín, clausurada desde los tiempos de la Revolución Cultural hasta su reapertura en 1978. Se dieron a conocer a partir de mediados de los ochenta. Son la manifestación cinematográfica del relativo aperturismo cultural de la nueva China del pragmatismo, que deja atrás los años de abandono de la Revolución Cultural. El rasgo distintivo más destacado de su cine es la importancia que conceden a los recursos comunicativos de la imagen y sonido, creando así un estilo propio —bautizado en Occidente con el nombre *plastic expression*— que rompe con el naturalismo hasta entonces dominante[6].

La película *¡Vivir!* ocupa un lugar especial en la evolución cinematográfica de Zhang Yimou. Sus primeras películas —*Sorgo Rojo* (1987), *Semilla de crisantemo* (1990) y *La linterna roja* (1991)— han sido consideradas una trilogía. Representan la misma época histórica —la China tradicional y prerrevolucionaria de las primeras décadas del siglo XX— y comparten un lenguaje cinematográfico muy personal, basado en el uso distintivo de los colores, de gran belleza plástica. Sin embargo, su siguiente película, *Qui Yu, una mujer china* (1992), supone una cambio en su trayectoria cinematográfica, tanto en lo formal, como

---

[6] ALCAINE, R. y MEI-HSING, Ch.: *Zhang Yimou*, Madrid, 1999, pp. 73-80.

en el contenido. Se trata de una evolución hacia el realismo, en la que *¡Vivir!* profundiza notablemente. Zhang Yimou quiso con ambas cintas hacer algo diferente a lo que hasta entonces había sido su trayectoria. Si en sus tres primeras películas habían primado los aspectos formales —el color, la forma, la imagen—, dejando en segundo plano la descripción de los caracteres, en *Qui Yu, una mujer china* y sobre todo en *¡Vivir!* centró su atención en los personajes y en sus historias individuales. Tal vez sea ésta su principal aportación con respecto a su trilogía inicial[7]. Tras la realización de *¡Vivir!,* a partir de 1995 el cine de Zhang Yimou tomó un nuevo rumbo y evolucionó hacia una tendencia más comercial. Su primer título en esta línea fue *La joya de Shangai* (1995) y ha continuado con películas tan conocidas como *Héroe* (2002) o *La casa de las dagas voladoras* (2004), por citar sólo algunos ejemplos en los que realiza un cine fantástico y de entretenimiento. Y es que Zhang, como afirmó en una entrevista realizada en 1995, ha rechazado repetir un mismo tipo de películas. Por el contrario, su trayectoria cinematográfica muestra esa voluntad de probar estilos diferentes.

¡Vivir! es una mirada al pasado reciente de China a través de la vida de la gente corriente, desde los tiempos de la guerra civil entre los partidarios del Kuomintang y los comunistas hasta los años setenta. El guión está basado en la novela del mismo título del escritor Yu Hua, publicada en 1992. El punto de partida de la película es 1940. El personaje central, Fugui, es el hijo único de una acomodada familia. Está casado con Jiazhen. El matrimonio tiene una hija pequeña y está esperando otro niño. Fugui vive disipadamente, dedicado al juego, lo que le lleva a perder

---

[7] GATEWARD, Frances (ed.) *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson, Universidad de Missisipi, 2001, pp. 57-62.

la casa y el patrimonio familiar. Este pasa a manos de Longer, su contrincante en el juego, convertido así en hacendado. Arruinado y abandonado por su mujer, Fugui lleva una vida mísera como buhonero. Meses después Jiazhen regresa y se reconcilia con su marido. Ambos deciden iniciar una nueva vida. Para ello Fugui pide dinero a Longer, quien se lo niega, pero en su lugar le da su espectáculo de sombras chinescas, con el que desde entonces Fugui se ganará la vida como cómico ambulante. A partir de entonces la película nos muestra las vicisitudes y padecimientos de Fugui, su mujer, Jiazhen, y sus dos hijos, a través de las diferentes etapas de la China maoísta. En primer lugar, la guerra civil, en la que Fugui nos aparece ya, más que como un protagonista de la Historia, como un personaje arrastrado por ella, en manos del azar y las circunstancias. Obligado a alistarse en el Ejército Nacionalista, será apresado después por los comunistas. Sin embargo, las sombras chinescas serán su salvación, ya que le permitirán colaborar con los comunistas para entretener a la tropa. Al acabar la guerra, a su vuelta a casa es informado de las desgracias que en ese tiempo ha padecido la familia: su madre ha muerto, mientras que su hija ha quedado sordomuda a consecuencia de una grave enfermedad. Mientras, el nuevo régimen comunista juzga públicamente a capitalistas y contrarrevolucionarios. Entre ellos está Longer, propietario de la hacienda que Fugui perdió en el juego. Su ejecución pública es observada por Fugui, atenazado por el miedo. Paradójicamente puede considerarse que éste fue terriblemente afortunado al perder en el juego todo su patrimonio, ya que de lo contrario el propio Fugui podría haber sido el ejecutado por su condición de «capitalista contrarrevolucionario». Atemorizado por su pasado de hacendado e interpelado por su identidad social en el nuevo régimen, se definirá a sí mismo como «ciudadano normal». Se valdrá de un documento que certifica su colaboración como titiri-

tero con el ejército comunista para preservar su seguridad en los nuevos tiempos.

Los años pasan y la acción se sitúa en 1958, la época del Gran Salto Adelante. Fugui y su familia participan del enorme esfuerzo colectivo para producir más. Se integran en las comunas populares. Entregan hasta sus útiles de cocina para fabricar acero. No los necesitarán, pues el Gran Comedor comunitario les abastecerá. Al igual que para el conjunto de la sociedad china, el Gran Salto se saldó también para los protagonistas de la película con un dramático final. La familia sufrió la pérdida del hijo pequeño, Joquing, víctima del atropello de automóvil por parte de Chunseng, antiguo colaborador de Fugui en el espectáculo de sombras chinescas y ahora jefe comunista del distrito.

Un nuevo salto en el tiempo nos sitúa en 1966, en plena Revolución Cultural. Las autoridades del Partido, como el alcalde Niu, o Chunseng, el antiguo jefe político del distrito que causó por accidente la muerte del hijo de Fugui, son ahora detenidas o perseguidas por contrarrevolucionarias o capitalistas. Hay que construir un nuevo mundo y acabar con lo viejo, como proclama Mao. Así que Fugui se ve obligado a deshacerse de sus sombras chinescas, un espectáculo considerado ahora contrarrevolucionario. La hija de Fugui, Fengxia, se casa con Wan-Erxi, un obrero comunista. Al poco queda embarazada. Llegado el momento de dar a luz, la familia se desplaza al hospital, pero éste es escenario del caos y anarquía de la Revolución Cultural. Las consecuencias son trágicas para la hija de Fugui que muere desangrada tras dar a luz en el caótico hospital, gobernado por ignorantes Guardias Rojas. No recibe la adecuada asistencia sanitaria porque las autoridades médicas están encarceladas por contrarrevolucionarias. La historia finaliza algunos años después, en los primeros setenta. Es una época más tranquila, que nos presenta a Fugui y su esposa ya ancianos, con su nieto, el hijo de la fallecida Fengxia, en

un ambiente de armonía y esperanza, a pesar de todos los sufrimientos padecidos a lo largo de sus vidas.

Como se desprende del resumen de su argumento, *¡Vivir!* es una mirada histórica a la China de Mao desde la perspectiva del sujeto. No estamos ante un film que trate de «hacer Historia», en el que el director pretenda ser historiador. Por el contrario, nos encontramos ante lo que Marc Ferro denomina una «película de reconstrucción histórica», esto es, un film de ficción que retrata a la gente de una época, su modo de vivir, sentir y comportarse[8]. *¡Vivir!* se centra más en la historia de unas personas, una familia china cualquiera y sus relaciones, que en las transformaciones sociopolíticas de la revolución maoísta. Estas no se nos muestran explícitamente. Por el contrario, aparecen como escenario en que se desenvuelve el auténtico protagonista, que es la familia de Fugui. Lo individual y familiar ocupa el primer plano. Este enfoque centrado en el sujeto, en el que el proceso histórico es lo secundario, nos aproxima de manera muy interesante al conocimiento del pasado ya que nos plantea una pregunta fundamental para el historiador: ¿cómo afectan las fuerzas de la historia a la gente común? Zhang Yimou no trata tanto de mostrar qué fue el Gran Salto o la Revolución Cultural, como de plantear de qué forma influyó en la vida concreta del pueblo, en este caso a través de la historia de una familia concreta.

Por eso la familia de Fugui pretende ser representativa del ciudadano corriente. De ahí que la imagen de la gente del pueblo que la película ofrece no sea una imagen idealizada en absoluto, sino realista. Los personajes comparten actitudes sentimentales o amables, con otras mezquinas o interesadas. La figura del protagonista, Fugui, es en este sentido

---

[8] J.M. CAPARROS: *Cien películas sobre Historia Contemporánea*, Barcelona, 1997, pp. 21-28. FERRO, M.: *Historia contemporánea y cine*, Madrid, 1995, pp. 66-67.

muy significativa. Es un personaje que, para representar a la gente común, se nos presenta como un ser mediocre y torpe. De alguna manera, es el antihéroe que no busca el riesgo, sino la mera supervivencia en el marco de una tumultuosa historia. Y sin embargo, esa capacidad para hacer frente a las adversidades y para adaptarse a las dificultades de la vida es la que da finalmente cierta grandeza a esos personajes corrientes que nos aparecen en *¡Vivir!*

El lenguaje cinematográfico utilizado por Zhang Yimou se adapta a la historia que nos quiere contar, una historia de lucha por la supervivencia protagonizada por gente sencilla. Por eso emplea un estilo convencional, sin efectos especiales, lejos de la fascinación de otras películas de Zhang por la forma artística. El único recurso simbólico visual que utiliza es el teatro de sombras chinescas, elemento añadido por el director, ausente en la novela original. En torno a este recurso hace girar buena parte del film[9]. Cuando desaparece, víctima de la Revolución Cultural, el principal referente iconográfico será la imagen de Mao, obsesivamente representada en todas las posibles variantes de la iconografía comunista como reflejo del culto a la personalidad del Gran Timonel.

La visión de la revolución maoísta que nos ofrece el filme es profundamente crítica. Los personajes nos aparecen como individuos indefensos ante el curso de una historia trágica y absurda. Ante ello su opción es adaptarse, además de a las dificultades físicas de la vida, a las manipulaciones ideológicas del Estado[10]. La distancia entre el programa revolucionario, por un lado, y la vida real y la

---

[9] F. COLAMARTINO y M. DALLA GASSA: *Il cinema di Zhang Yimou*. Génova, 2003, pp. 53 y 160-162.

[10] R. CHOW: «We endure, therefore we are: survival, gobernance and Zhang Yimou's *To Live*», en *Ethics after idealism*, Indiana University Press, Indianapolis, pp. 118-128.

mentalidad de la gente corriente, por el otro, parece enorme. Hay quien ha relacionado esa visión crítica que Zhang Yimou nos ofrece de la revolución maoísta con su propio pasado[11]. Evidentemente, no estamos ante una historia autobiográfica. No obstante, la película da cuenta de procesos históricos de los que el director fue víctima en su infancia o juventud. Zhang Yimou fue hijo y sobrino de miembros del Kuomintang que lucharon en el ejército Nacionalista. Tras la guerra, uno de sus tíos se exilió en Taiwán. Por esas relaciones de parentesco y ese pasado político su familia fue marginada socialmente y padeció precarias condiciones económicas. Sufrió el estigma de pertenecer a una familia «contrarrevolucionaria». Durante la Revolución Cultural su familia, al igual que tantas otras, fue dispersada. Con 18 años fue destinado a trabajar como agricultor al campo, en la región de Xianyang, donde padeció las duras condiciones de vida de aquel mundo campesino. Trabajó en el campo hasta 1971, año en que fue destinado a la Fábrica Nacional de Textiles, también en Xianyang. Fue entonces cuando empezó a desarrollar su afición a la fotografía. Tras la muerte de Mao y el triunfo del pragmatismo, solicitó en 1978 ingresar en la Academia Oficial de Cine de Pekín. Fue rechazado ya que a los 28 años se le consideraba demasiado viejo para estudiar. Finalmente fue admitido tras suplicar al Ministerio de Cultura, ante el que presentó su obra fotográfica[12]. Así que esa infancia y juventud atormentada, llena de dificultades, convierten al propio Zhang Yimou en protagonista de la lucha por la supervivencia narrada en *¡Vivir!*, en partícipe de esos esfuerzos por resistir siempre y salir adelante a pesar de las circunstancias.

---

[11] F. COLAMARTINO y M. DALLA GASSA, *op. cit.,* p. 158.

[12] ALCAINE, R. y MEI-HSING, Ch., *op. cit.,* pp. 81-89.

Del pasado del director podía esperarse una crítica furibunda y radical contra el periodo maoísta. Cierto es que *¡Vivir!* muestra con crudeza algunas de las dramáticas consecuencias de la revolución maoísta en la vida de la gente y que refleja el absoluto desencuentro entre la utopía revolucionaria y la vida real de los personajes. Sin embargo, el tono crítico hacia la revolución es suavizado mediante algunos recursos. Uno de ellos es el empleo de ciertas dosis humor, un humor tragicómico y en ocasiones absurdo, que Zhang usa como reacción frente a películas sobre la Revolución Cultural que sólo subrayan el sufrimiento[13]. Otro es el juego de paradojas que recorre la película. Por citar sólo un ejemplo, el infortunio de Fugui al perder su patrimonio se convierte en suerte que le permite salvar su vida, de la misma forma que caer prisionero de los comunistas mejora su destino. Las ambivalencias nos alejan de visiones simplistas. Valga otro ejemplo. Si la película puede entenderse como elogio de la capacidad de resistencia de la gente común ante los desastres del destino y de la historia, también refleja las miserias que tal resistencia comporta, hasta el punto de que permite sacrificar a otros para salvarse uno mismo. Por último, el final del filme también contribuye a rebajar la contundencia de la crítica: a pesar de todas las tragedias padecidas por la familia de Fugui, se abre una puerta a la esperanza de un futuro mejor en un ambiente de armonía.

El reconocimiento de *¡Vivir!* en el panorama cinematográfico internacional sólo es comparable a las dificultades que la película y su director tuvieron que soportar en China. Fue seleccionada para el Festival de Cannes de 1994 y obtuvo el Premio Especial del Jurado. Además, Ge-You, que representa al protagonista central Fugui, recibió

---

[13] GATEWARD, Frances (ed.) *op. cit.,* p. 58.

el premio al Mejor Actor. Gracias a que la película fue coproducida con Hong Kong y a que la postproducción —montaje, sonorización, etc.— fue realizada en Japón, pudo ser presentada en Cannes sin el permiso previo del Ministerio de Radio, Cine y Televisión y, lo que es más importante aún, sin pasar el control de la censura china[14]. Esto irritó a las autoridades chinas que impidieron al director salir del país para asistir al festival y prohibieron la proyección de la película en China.

Las nuevas autoridades de la época post-maoísta consideraron demasiado negativa la visión del pasado que ofrecía *¡Vivir!* Desde los años ochenta el gobierno impulsó una política de modernización y reforma económica que no era sino una singular y gradual transición hacia una economía de mercado. La nueva política suponía de hecho un alejamiento absoluto de la línea de Mao. Los principios ideológicos quedaban ahora subordinados a la eficacia, lo que se resumía en la consigna de Deng Xiaoping: «no importa que el gato sea blanco o negro, lo importante es que cace ratones». El que Deng, antigua víctima de la Revolución Cultural, fuera el nuevo líder reflejaba con claridad el abandono del maoísmo. Y, sin embargo, las autoridades de la China del pragmatismo no podían deshacerse plenamente del legado de Mao. La reforma económica no fue acompañada de un cambio político sustancial. No se cuestionó en ningún momento el sistema de partido único, ni el monopolio del poder ejercido por el partido comunista, que también eran parte sustancial del legado maoísta. Las nuevas autoridades sabían que deshacerse de Mao era cuestionar los fundamentos ideológicos del partido comunista y del Estado. Al fin y al cabo, Mao había sido, a la vez, el Lenin y Stalin de China. Como dijo

14 ALCAINE, R. y MEI-HSING, Ch., *op. cit.,* pp.186-187.

Deng Xiaoping, prescindir de Mao supondría «negar la gloriosa historia del Partido». Así que la visión oficial del pasado criticaba algunos excesos de Mao, como el culto a su personalidad o la Revolución Cultural, pero subrayaba que sus aportaciones eran con mucho superiores a sus errores. Es más, se consideraba que el pensamiento de Mao era «la cristalización del saber colectivo del Partido Comunista Chino»[15]. De forma que la imagen del pasado que *¡Vivir!* ofrecía no concordaba con la visión oficial. Su crítica resultaba demasiado contundente para un sistema que, aunque se alejaba de la política de Mao, había sido edificado por él. Por eso chocó con la censura y se evitó su proyección en China. La película se rodó en 1993, cuando en China se celebraba la conmemoración del centenario del nacimiento de Mao Zedong. Su posterior prohibición muestra que la China del pragmatismo tiene una asignatura pendiente: afrontar el pasado y recuperar la memoria histórica, silenciada o manipulada hoy por la visión oficial del pasado.

Ficha técnica

¡Vivir! (*Huozhe*). Producción: Era Internacional Ltd., en colaboración con los Estudios Cinematográficos de Shangai (China-Hong Kong, 1994). Productores: Fu-Sheng Chiu, Funhong Kow y Chrisophe Tseng. Director: Zhang Yimou. Guión: Yu Hua y Lu Wei, basado en la novela homónima de Yu Hua. Fotografía: Lu Yue. Dirección artística: Cao Jiuping. Montaje: Du Juan. Música: Zhao Jiping. Reparto: Ge-You (*Fugui)*, Gong Li (*Jiazhen*), Guo Tao

---

[15] BARMÉ, G.R.: *Las sombras de Mao. El culto póstumo al gran líder*, Barcelona, 1998, pp. 33-35, 51 y 152.

(*Chunseng*), Kiang Wu (*Wan Erxi*), Ni Dahong (*Longer*), Liu Tianchi (*Fengxia adulta*), Zhag Lu (*Fengxia joven*), Xiao Cong (*Fengxia niña*) y Dong Fei (*Youqing*). Galardones: Premio Especial del Jurado y al Mejor Actor en el Festival de Cine de Cannes (1994). Color. Duración: 125 minutos.

UN GIGANTE QUE SE DESPIERTA: EL DESAFÍO DE CHINA EN EL SIGLO XX. *JUNTOS* (CHEN KAIGE, 2002)

Ricardo Martín de la Guardia
Universidad de Valladolid

«Señor, el mapa del mundo cambia»

Nacido en Pekín en 1952, Chen Kaige es hijo del también director cinematográfico Chen Huaikai, represaliado en los años sesenta por el régimen comunista. Kaige, marcado como todos los de su generación por la Revolución Cultural maoísta (1966-1976), hubo de trabajar de leñador y cumplir el servicio militar antes de ingresar en la Academia de Cine de Pekín, donde concluyó sus estudios en 1982. Debutó dos años más tarde con *Tierra amarilla*, un espléndido ejercicio de crítica a las prácticas del comunismo agrario, que él conocía por experiencia propia. Desde entonces no cesaron los conflictos con la censura de su país —se trasladó a Estados Unidos hace varios años—, especialmente con su mayor éxito, *Adiós a mi concubina* (1993), Palma de Oro compartida a la Mejor Película del Festival de Cannes de aquel año, película de emociones complejas en la que trataba la homosexualidad en la sociedad china.

Sin duda, tanto Chen Kaige como Zhang Yimou continúan manteniendo la vitola de grandes directores chinos, profundos renovadores desde los años ochenta de la tradi-

ción cinematográfica de su país. Su presencia constante en los festivales más reputados del mundo y la producción de películas de esmerada realización, con gran éxito de público en Occidente, los ha catapultado a la fama. En general, estos autores «apenas han mirado cara a cara a la sociedad actual»[1], más preocupados por la elaboración de cintas de contenido histórico y épico, caso de *La Promesa*, de Kaige, estrenada en 2005. En lo que a China se refiere, por otra parte, aunque la actividad cinematográfica está regulada y controlada por el poder, la apertura económica ha permitido la llegada masiva de producciones norteamericanas a las carteleras de los cines[2], reflejo de esa sociedad dinámica característica de los principales centros urbanos de la República Popular.

Es precisamente esta nueva ciudad china la que aparece ajena y hostil a los ojos del protagonista de *Juntos*, Liu Xiaohun, joven virtuoso del violín a cuya carrera supedita todo su padre, un pobre cocinero de una región apartada de las convulsiones que en los años noventa provocó el cambio socioeconómico. La historia de amor paterno y filial, entrecruzada por el primer enamoramiento de Liu, se sobrepone al triunfo del dinero, la fama y el éxito —valores encumbrados en la nueva sociedad china— cuando el adolescente decide regresar con su padre a su pueblo de origen. El contraste entre éste y el esplendor materialista de la gran ciudad denuncia las realidades de una sociedad teóricamente igualitaria en la que la renta media puede llegar a variar de uno a otro ámbito en la proporción de 1 a 20. La película

---

[1] Eulàlia IGLESIAS: «China. Después de Tiananmen», *Debats*, 92, primavera 2006, pág. 8.

[2] «Los grandes estudios, de Sony a Warner, han iniciado una política de coproducción con el gigante asiático e incluso una de las primeras películas que adquirió Harvey Weinstein, ex Miramax, con su nueva compañía es *The Promise*, de Chen Kaige, que distribuirá en Occidente». *Ibid.*, pág. 10.

obtuvo las Conchas de Plata al Director y al Protagonista masculino en el Festival de San Sebastián de 2002.

Cuando en 1998 en Barcelona preguntaron a Isabelle Huppert por quién le gustaría ser dirigida, contestó que por algún director asiático. Ante la sorpresa del periodista, la actriz lo miró con cierta sorna y añadió ante el micrófono: «Señor, el mapa del mundo cambia». Ciertamente China ha irrumpido poderosa en el nuevo siglo y hace sentir su presencia en el mundo.

Los claroscuros de la conversión de China en potencia económica

El enigma chino, los retos de China, el resurgir del gigante asiático… éstas y muchas otras expresiones similares han familiarizado a la opinión pública occidental con un fenómeno espectacular: el inusitado empuje económico y la creciente participación de Pekín en los asuntos mundiales. Sin lugar a dudas, el devenir de la República Popular de China en este siglo constituye una de las cuestiones cruciales para el futuro de la humanidad. De cómo sea capaz de afrontar sus reformas modernizadoras en la administración del Estado con el fin de democratizar sus estructuras y mantener el ritmo de desarrollo, socializando los beneficios de su máquina productiva, dependerán su estabilidad interna y su inserción pacífica en el juego de poderes mundial[3].

---

[3] Algunas monografías de carácter general son útiles para marcar las líneas maestras de la evolución de China en el siglo XX. Vid. Julia MORENO: *China contemporánea 1916-1990*, Istmo, Madrid, 1992; Yolanda FERNÁNDEZ LOMMEN: *China: la construcción de un Estado moderno*, Libros de la Catarata, Madrid, 2001; Paul J. BAILEY: *China en el siglo XX*, Ariel, Barcelona, 2002.

Cualquier cifra que se dé sobre China resulta difícilmente comprensible para la mentalidad de un ciudadano europeo. Con 9,6 millones de kilómetros cuadrados, el territorio es casi tan grande como la Europa que va del Atlántico a los Urales y, por tanto, mucho mayor que la Unión Europea de los Veintisiete. Unos 1.300 millones de personas, casi la quinta parte del total mundial, habitan el país más poblado del orbe. A la altura de 2005 la República Popular era una de las primeras economías mundiales después de dos décadas de crecimiento, con un PIB que aumentó ese año el 9,8% y más de 100.000 millones de dólares de excedente comercial. No obstante, la grandiosidad de estos datos contrasta con otros no menos significativos: según el Banco Mundial, la renta per cápita de los Estados Unidos de Norteamérica superaba en 2005 los 37.000 dólares, mientras que la media china era tan solo de 1.100. El desequilibrio tan acusado en el reparto de la riqueza clamaba, pues, en favor de un salto hacia delante en las mejoras sociales.

Obviamente, si consideramos estas cifras macroeconómicas, China aparece como la «auténtica fábrica del mundo» del siglo XXI, sobre todo en las regiones regadas por el Yangtze —entre ellas, Shangai— y el delta del Río de la Perla: «Con una producción de alrededor del 20% de las neveras del mundo, el 25% de las lavadoras, el 30% de las televisiones, el 70% de las fotocopiadoras y el 50% de los textiles de aquí al año 2020, estamos hablando nada más y nada menos que de la quinta economía comercial, que representa más del 4% del volumen total del comercio mundial»[4].

En cambio, los setecientos millones de trabajadores del campo se llevan la peor parte; además de por sus dife-

[4] Leila FERNÁNDEZ-STEMBRIDGE: «Comercio y economía en China», *Temas para el Debate*, 125, abril 2005, pág. 36.

rencias retributivas con los obreros industriales, las escasas inversiones en educación (los maestros rurales son uno de los grupos sociales peor pagados) y las pésimas infraestructuras de transporte y vivienda suponen por ahora un reto de difícil solución para un país que muestra orgulloso al mundo las cifras de su crecimiento. El Instituto de Investigación Económica de la Academia China de Ciencias Sociales publicó hace dos años en un estudio que la brecha de los ingresos y prestaciones sociales abierta entre la población urbana y la rural podría ser de 1 a 6, sobre todo, como es lógico, en las zonas menos desarrolladas del oeste del país[5]. El descontento campesino por la pérdida de nivel de vida entraña un potencial de conflictividad muy elevado, una amenaza para el futuro inmediato. Propiciadas especialmente por las masas de trabajadores emigrados del campo a la ciudad, víctimas en ocasiones de abusos a manos de empresarios que no les conceden ni los derechos ni los salarios que al resto, las huelgas y manifestaciones han aumentado de forma rápida. Ello ha conducido a que el lema característico de los años noventa, «primero la eficacia», sea criticado por el líder Hu Jintao, partidario de una mejora conjunta de la sociedad.

El desempleo constituye otro gran problema: las transformaciones en el sistema productivo han engrosado los índices de paro. Esta cuestión, tabú en los regímenes comunistas, lleva ya algún tiempo siendo objeto de consideración entre los grupos de expertos de los organismos económicos dependientes del Partido. Según estimaciones solventes, afectaría a unos veinticuatro millones de habitantes en las ciudades; a ellos se sumarían otros setenta y cinco millones que, procedentes del campo, solo tendrían

---

[5] Mario ESTEBAN RODRÍGUEZ: «Desafíos actuales del sistema político chino», *Ibid.*, pág. 49.

trabajos esporádicos[6]. Las condiciones laborales y el sistema contractual presentan lagunas jurídicas que perjudican al trabajador. La inestabilidad social generada forma parte de las preocupaciones más extendidas entre los dirigentes políticos del país ante la urgencia de encontrar alternativas laborales y dotar a la población del país de mayor seguridad en el empleo.

El inicio de la senda reformista desde los años ochenta

El camino chino hacia el desarrollo socioeconómico para adquirir un mayor peso en las relaciones internacionales ha sido preparado minuciosamente; no es fruto de una coyuntura más o menos favorable ni de la acción de uno o varios dirigentes especialmente dotados. Desde 1978, de forma pausada pero constante, el Partido Comunista Chino ha seguido una senda reformista cuyos primeros resultados pudieron comprobarse ya en la década de los noventa, cuando la cuestión china se convirtió en tema estrella de los analistas internacionales y de los medios de comunicación. Tras la retirada voluntaria de Deng Xiaoping de la Secretaría General del Partido llegaba un hombre de su plena confianza, Jiang Zemin, que lo relevó a finales de junio de 1989, justo después de los trágicos sucesos de la plaza de Tiananmen. A pesar de su perfil ortodoxo, su consolidación en las estructuras del poder sirvió para alentar un proceso de reformas, sobre todo después de la celebración del XIV Congreso del Partido Comunista en 1992. Algunos acuerdos adoptados en aquella reunión, como el hecho de limitar a dos mandatos los cargos de mayor res-

[6] Xulio RÍOS: «El déficit social», *Política Exterior*, 111, mayo-junio 2006, pág. 49.

ponsabilidad del Estado y la sustitución de la mitad de los miembros del Comité Central, pueden calificarse de revolucionarios dentro de los rígidos esquemas en los que se había movido la organización.

El inicio del cambio en las estructuras del Partido tuvo lugar a la vez que una serie de acontecimientos verdaderamente históricos en la trayectoria del país asiático: la reincorporación de Hong Kong, la entrada en la Organización Mundial del Comercio en 2001 y la elección de Pekín como sede de los Juegos Olímpicos de 2008 han constituido, entre otros, una plataforma inmejorable para presentar los logros de la era Zemin ante la opinión interna y mundial. En 1993 el concepto «economía de mercado» quedaba reflejado en la Constitución y no como mero recurso retórico, puesto que inmediatamente desde el poder se promovió y justificó la propiedad privada como pilar necesario para el progreso del país.

La memoria de la Revolución Cultural, la desintegración de la Unión Soviética y las traumáticas experiencias sufridas por las nuevas repúblicas independientes de Asia Central en su intento de establecer instituciones políticas solventes para dar cauce a la transición económica estuvieron muy presentes en el ánimo de los dirigentes chinos a la hora de afrontar un programa de renovación. La convicción de que por ninguna razón debería suceder en China lo ocurrido en la URSS extendió entre la elite política un acuerdo bastante general respecto a la cautela con que habían de abordarse los cambios para satisfacer las distintas opiniones existentes en el Comité Central. Por otro lado, aun siendo evidentes las diferencias de criterio, hasta la actualidad y desde que Jiang Zemin asumió el poder el consenso sobre las grandes líneas directrices de la política ha sido un hecho constatado en la dirección del Partido. La inmensa mayoría acepta que se mantenga el buen ritmo de las reformas económicas con el objetivo de convertir a

China en una potencia capaz de desempeñar un papel de mayor peso específico en el escenario mundial, como corresponde a su vigor comercial y demográfico y a su privilegiada situación en el continente asiático. De igual forma, pocos dudan de la necesidad de preservar la hegemonía del Partido como único instrumento válido para canalizar el ímpetu renovador. Precisamente el desarrollo de las reformas controlado por el aparato del Estado-Partido trata de evitar la caótica situación que en otros países han generado los procesos de transición rápida a la democracia.

Esta solidez del Partido Comunista Chino, impenetrable a los nuevos aires liberalizadores que han llegado a la economía, contraviene las voces de muchos analistas para quienes el cambio de rumbo económico debería haber afectado ya a las estructuras políticas. Jiang Zemin abandonó la Secretaría General del Partido en el XVI Congreso, celebrado en noviembre de 2002, así como la Presidencia del Estado en los primeros meses del año siguiente. Encabezado por Hu Jintao, el nuevo equipo dirigente no ha modificado las pautas marcadas con anterioridad mientras se ha preservado el potencial comercial del país, sobre todo después de incorporarse éste a la Organización Mundial del Comercio.

Sin embargo, esto no quiere decir que no se mueva nada en China. Una transformación económica de tal envergadura provoca cambios sociales imposibles de soslayar, desde el adelgazamiento del sector público hasta la proliferación de especuladores de toda laya, sin olvidar los millones de personas que, según las estadísticas de los organismos internacionales, han logrado salir de la pobreza. En consecuencia, una parte creciente de la población, caracterizada por su dinamismo y por estar imbuida de valores muy diferentes ya de los del rígido estatalismo, encaja cada vez peor en las estructuras político-institucionales heredadas.

Además, las heridas abiertas en la sociedad con las desigualdades provocadas por el crecimiento económico han tenido su reflejo en el aumento espectacular de manifestaciones y revueltas a lo largo y ancho de todo el territorio. Las protestas parten de dos focos comunes: el empeoramiento de las condiciones de vida y la denuncia de la corrupción de los dirigentes locales o regionales. En efecto, a pesar de que desde los años noventa las autoridades de Pekín han redoblado sus esfuerzos para erradicar de la vida política las prácticas fraudulentas, tomando en ocasiones medidas drásticas, los resultados no han sido tan satisfactorios como era de desear. La inextricable unión entre Partido y Estado propia de los regímenes comunistas alberga de por sí grandes facilidades para crear y mantener corruptelas, tendencia agravada en estos años de transición económica. Algunos de los sectores tradicionalmente aliados del Partido Comunista Chino, como los campesinos y gran parte de los trabajadores industriales, han abandonado la esperanza de un reparto más equitativo de los beneficios ante la ostentosa presencia de burócratas del Partido enriquecidos en un ambiente general de deterioro de las estructuras políticas.

El inmovilismo político de la República Popular

Como consecuencia de lo anteriormente dicho, la percepción de la necesidad de las nuevas generaciones de que se flexibilicen las relaciones entre el Estado y la sociedad no ha alcanzado a las estructuras de la organización comunista. Hasta hoy en día ningún estudioso se permite hablar de una oposición tal y como la entendemos en el mundo occidental, es decir, como opción de cambio real ante lo que ofrece el Partido. Existen facciones que interpretan de modo diverso el proceso de transformación

interna del país, pero no hay una elite al margen de aquél capaz de ofrecer una alternativa, lo cual determina la imposibilidad práctica de que se produzca un viraje rápido en la política.

El ejemplo del ya citado XVI Congreso es paradigmático. La transmisión de poderes a la nueva cúpula dirigente siguió paso a paso el plan trazado. De forma lenta pero firme, entre la celebración del Congreso a finales de 2002 y la primavera de 2003 Hu Jintao logró ostentar la Secretaría General, la presidencia de la Jefatura del Estado y la de su Comisión Central Militar. La renovación de la apuesta por el crecimiento económico fundamentado en medidas liberalizadoras ha continuado complementándose con el férreo control del Partido y del Ejército para no dejar resquicio a aventuras que pudieran trastocar los objetivos de convertir definitivamente a China en una superpotencia mundial. Lo único perceptible al respecto ha sido el inicio de cierta descentralización del poder al otorgar mayores competencias a los funcionarios locales del Partido, tal como recogió entre sus indicaciones el pleno del Comité Central celebrado en septiembre de 2004. El objetivo es que, conociendo mejor, por su proximidad, tanto los problemas como las posibilidades de atajarlos, los dirigentes de algunas localidades y cantones, elegidos directamente por la población, adopten con mayor eficacia las directrices de la planificación política y económica. Este tipo de experiencia democratizadora no supone ningún atisbo de cambio equiparable al sistema occidental; de hecho, en multitud de ocasiones Hu Jintao ha insistido en que la democracia liberal como régimen no es viable en la actualidad. La decisión tomada en diciembre de 2004 de nombrar un gobernador para el Tibet —una persona de la máxima confianza del Secretario General, nada inclinado éste a ceder ante la menor reivindicación de autonomía— ejemplifica la continuidad esencial en los planteamientos inmovilistas de las autoridades de

Pekín: el aliento a la iniciativa privada en los asuntos económicos dentro de un marco político inamovible.

Ciertamente, el proceso de democratización, si lo analizamos en términos occidentales, constituye un reto difícil, no solo por la inexistencia de un régimen político de estas características en la historia del país, sino porque la democracia no puede importarse como cualquier otro bien. Dada la complejidad social y territorial, el poder constituido ha iniciado algunos pasos liberalizadores al otorgar mayor responsabilidad al Congreso Popular Nacional o al promover elecciones locales más abiertas. Con todo, la civilización china no puede funcionar por una mera lógica imitativa y, como ponen de manifiesto los principales especialistas de nuestro ámbito cultural, el país tendrá que asumir un camino propio, un rumbo lento pero firme, hacia la aceptación del pluralismo político. El eslogan «Cerca del pueblo», promovido desde el año 2002 como lema de la actuación desarrollada por Hu Jintao, se ha reflejado tan solo en pequeños retoques cosméticos y en la renovación de algunos cargos provinciales marcados por la corrupción; a la espera queda, pues, una reforma más profunda del sistema.

La dirección del Partido en los asuntos públicos continúa siendo la clave del edificio institucional: de ahí la necesidad de dar un paso claro y contundente a favor del reconocimiento de los derechos humanos, materia que exige una solución rápida si China pretende un reconocimiento universal. Sobre el papel, en marzo de 2004 la Constitución incluyó referencias a este trascendental capítulo, pero la práctica represiva no ha variado un ápice. La conculcación de los derechos individuales es flagrante; así, respecto a la libertad religiosa, continúa hasta nuestros días la persecución y encarcelamiento de católicos y protestantes y de miembros del grupo Falun Gong, de visibles repercusiones mediáticas en Europa. De igual forma, el estricto control de los medios de comunicación y la prohibición de

cualquier voz crítica con la deriva del país o favorable a la concesión al Tibet siquiera de autonomía atentan contra la libertad de pensamiento, opinión y reunión.

Sobre este último aspecto, el nacionalismo tibetano, conviene hacer algunas consideraciones. La diversidad étnica presente en las inmensas regiones de la República Popular demanda una política unitaria que no renuncie a preservar las peculiaridades propias. Los gobiernos postmaoístas han sido bastante prudentes en el juego de relaciones centro-periferia con el fin de neutralizar tendencias separatistas cuyo efecto sería nefasto para el proceso de reformas abierto; por otra parte, han utilizado con profusión los medios de comunicación para lanzar campañas propagandísticas acompañadas de detenciones de líderes o simpatizantes independentistas tibetanos, poniendo de manifiesto la posición tradicional defendida por Pekín de considerar el Tibet como parte irrenunciable de su territorio. En marzo de 2005 el Gobierno aprobó una ley que daba cobertura al uso de la violencia en la resolución de conflictos tales como el existente en aquella región. La utilización del sentimiento nacionalista para legitimar otras políticas menos populares fue también un hecho evidente en abril de 2005, durante la virulenta oleada de protestas en contra de Japón. En este mismo terreno se encuentra el problema de Taiwán. La forma de abordar esta cuestión en el futuro, teniendo en cuenta las complicaciones diplomáticas que entraña, dada la irreductible posición de los gobiernos de la China continental, genera también múltiples incógnitas.

La nueva política exterior china

La aspiración a ganar peso en las relaciones internacionales, consolidar su fuerza como potencia regional y acercar el PIB per cápita al de los países más avanzados

fueron también algunas de las cuestiones que se pusieron sobre la mesa en el XVI Congreso[7].

La oportunidad de China de contribuir al desarrollo del continente asiático en su conjunto desempeña un papel trascendental en la definición de la estrategia exterior del país como base para su expansión en la región desde que en la última década Pekín comenzó a valorar los procesos de integración en la zona. Ya en 2003 China fue el principal centro exportador de Corea del Sur y de Japón, puesto previamente ocupado por Estados Unidos, lo cual nos da idea de cómo el país ha logrado convertirse en un actor determinante en las relaciones interregionales, un actor con el que inexcusablemente deberán contar los demás países asiáticos. La intención de las autoridades chinas de contrapesar la acción económica norteamericana como paso previo a ampliar su influencia política es evidente. Como señala Fernando Delage, «desde que China se incorporó a la Organización Mundial del Comercio sus importaciones han aumentado un 70 por ciento. Solo en 2003 subieron un 40 por ciento, incremento que hizo que la República Popular sustituyera a Japón como tercer importador mundial (…). Se estima que China fue la causa de un tercio del aumento global de las exportaciones japonesas y surcoreanas, y de los dos tercios del crecimiento de las exportaciones taiwanesas. La posición central de China en la cadena global de producción también explica que ya en 1999 atrajese el 85 por ciento del total de las inversiones extranjeras directas en la región, frente al 24 por ciento de principios de los años ochenta»[8].

---

[7] Al respecto ha sido revelador el giro en la política exterior del país operado desde los años noventa y que ha roto con la concepción maoísta. Vid. Chen JIAN: *La China de Mao y la guerra fría*, Paidós, Barcelona, 2005.

[8] Fernando DELAGE: «China y el futuro de Asia», *Política Exterior*, 102, noviembre-diciembre 2004, pág. 157.

Para una economía que, según cálculos, podría convertirse en 2040 en la primera del mundo, resulta lógico que el país que la sustenta pretenda ir poniendo las bases de una implicación mucho mayor no solo en los asuntos asiáticos sino en todo el planeta. En principio, el final de la Guerra Fría y la mayor presencia norteamericana en el tablero mundial parecían obrar en contra del régimen político de Pekín, máxime considerando los estrechos vínculos de Washington con Japón, Corea del Sur y Taiwán. Sin embargo, la actitud de las autoridades chinas desde finales de los años noventa de romper su tradicional política de aislamiento en las cuestiones internacionales (acercamiento de posiciones con el Kremlin, apuesta por el multilateralismo) ha favorecido su implicación progresiva en los asuntos geoestratégicos y, al menos hasta la fecha, les ha dado buenos resultados. De este modo, ha dado muestras de responsabilidad al favorecer la distensión alcanzando acuerdos fronterizos con las repúblicas asiáticas ex soviéticas, mediando en la crisis nuclear coreana, firmando el Tratado de Prohibición Total de Pruebas Nucleares y aportando considerables sumas económicas mano a mano con las potencias industriales en los programas de ayuda a regiones devastadas (muy significativamente, en el maremoto que asoló parte del continente asiático en diciembre de 2004).

El afán chino de lograr un estatus de gran potencia ha chocado irremediablemente con los intereses norteamericanos. En busca de una política propia y de peso en la seguridad internacional, Pekín se distanció de la posición asumida por el Gobierno de Washington respecto de la intervención armada en Irak. Tampoco han gustado a los Estados Unidos el extraordinario crecimiento del comercio y la interdependencia económica en el Extremo Oriente —los cuales han favorecido con claridad a China y desplazado un tanto a las privilegiadas relaciones norteamerica-

nas con aquellos países—, y mucho menos aún su fortalecimiento de todo tipo de vínculos con la India. De igual forma, los dirigentes chinos han utilizado los foros internacionales para dar a conocer sus opiniones respecto de los grandes conflictos y retos del siglo XXI, incluida la espinosa cuestión de la reforma de la ONU, de cuya transformación profunda se han declarado firmes partidarios.

De este modo, los avances económicos han tenido una influencia directa en la política exterior, y no solo por la necesidad del país de estrechar relaciones diplomáticas con el exterior para asegurarse el suministro de gas y petróleo o para colocar sus productos en nuevos mercados. Una joven generación de analistas y de políticos chinos, muchos de ellos sin haber asumido responsabilidades previas ni haber vivido la época maoísta, han ocupado cargos en los órganos centrales y regionales del Partido, y a través de ellos han hecho pública su voluntad de garantizar una mayor implicación de China en la geoestrategia internacional. Para los jóvenes investigadores de la Academia de Ciencias Sociales o de la Escuela del Partido, la República Popular tiene ante sí el desafío de alcanzar en el escenario mundial el puesto de relieve que por historia, pujanza económica, extensión y situación le corresponde.

Como antes indicábamos, con el fin de marcar distancias con los Estados Unidos, la ampliación de la cobertura de embajadas y consulados por todo el mundo pretende desarrollarse bajo los postulados de la paz y la no injerencia en asuntos internos. Con un pragmatismo muy elocuente, Pekín ha establecido en los últimos años relaciones, por ejemplo, con Filipinas y Camboya, dejando a un lado la intensa carga ideológica a la que sometía su acción exterior décadas atrás. La nueva doctrina del «beneficio mutuo» ha inspirado la política exterior del país con el objetivo de cerrar numerosos acuerdos de cooperación con países americanos, africanos y, por supuesto, asiáticos, po-

niendo de manifiesto su apuesta por ejercer un *soft power* en sus relaciones externas.

En relación con esta política, la línea seguida a finales de los ochenta por Deng Xiaoping bajo el lema «Esconde los talentos esperando tu hora» parece enterrada definitivamente si se tiene en cuenta la presencia china en el mundo. Un ejemplo muy ilustrativo ha sido la participación del presidente Hu Jintao —o, en su ausencia, de su vicepresidente Wen Jiabao— en las cumbres celebradas por los principales organismos supranacionales, dando así a entender al resto de potencias y a la propia opinión pública la importancia que el Gobierno chino concede a estas reuniones multilaterales por sí mismas y también como instrumento para fomentar los vínculos bilaterales: «En América Latina, China se ha unido a la Organización de Estados Americanos (OEA), es observador del Banco Iberoamericano de Desarrollo (BID) y ha firmado un acuerdo para estrechar sus relaciones con la Comunidad Andina. En Asia Central ha ayudado a fundar la Organización para la Cooperación de Shangai y en Oriente Próximo ha creado el Foro para la Cooperación Chino-Árabe. En África se estableció en 2000 un foro similar que posteriormente ha dado origen al Programa para la Cooperación Chino-Africana para el Desarrollo Económico y Social»[9]. En este orden de cosas, la diplomacia china ha querido ser muy cuidadosa en sus relaciones con los países en vías de desarrollo e incluso ha mantenido lazos con aquellos marginados de una u otra manera por la comunidad internacional, tales como Irán, Sudán y Zimbabwe, acompañados, en el primero de estos casos, de millonarias inversiones en el país.

---

[9] Joshua KURLANTZICK: «China: una nueva estrategia diplomática», *Política Exterior*, 117, mayo-junio 2007, pág. 128.

Crecimiento económico, geoestrategia y medio ambiente

La diplomacia económica que acabamos de describir, si es que así podemos denominarla, es constantemente utilizada por el Gobierno chino para diluir el peso de otras grandes potencias en el complejo escenario de la política internacional de la Posguerra Fría, a costa incluso del rechazo norteamericano y de los temores de la Unión Europea[10]. En varias ocasiones Washington ha explicitado su disgusto por la actitud de Pekín ante determinados regímenes —entre otros, los arriba citados— que considera tiránicos y que en su opinión se sostienen, al menos en parte, mediante esos vínculos económicos con China, aunque sea de forma indirecta[11]. No obstante, en 2003 los Estados Unidos se convirtieron en el segundo socio comercial de la República Popular y ésta, a su vez, en el cuarto en importancia de los Estados Unidos. El elenco de intervenciones económicas de gran alcance es mucho más amplio, prueba de su imponente potencial para convertirse en un actor peligroso si no se respetan sus necesidades de expansión.

---

[10] Según David Gosset, el director de la Academia Sínica Europea de la Escuela de Negocios CEIBS de Shanghai, «la Unión Europea debe formular más opciones respecto a China, aparte de verla simplemente como una amenaza o una oportunidad económica». David GOSSET: «Europa y China en el siglo XXI, ¿sinfonía de civilizaciones?», *Política Exterior*, 115, enero-febrero 2007, pág. 203.

[11] «En Venezuela, la China National Petroleum Corporation (CNPC) ha establecido una empresa conjunta con la estatal Petróleos de Venezuela S.A. En total, China ha invertido en el país latinoamericano unos 1.500 millones de euros y ha apoyado la candidatura de Venezuela a un asiento en el Consejo de Seguridad de la ONU, mientras también Chávez amenazaba con recortar las exportaciones petrolíferas a Estados Unidos. En Nigeria, el gigante estatal chino CNOOC compraba una participación de 1.750 millones de euros en un importante campo de gas y petróleo del delta del Níger. En 2005 CNPC compraba Petrokazakhstan, una de las mayores compañías petrolíferas de Asia Central». *Ibid.*, pág. 135.

En efecto, el resurgimiento chino cuenta con un componente geoestratégico añadido de consecuencias imprevisibles. La Posguerra Fría elevó a los Estados Unidos a la categoría de hiperpotencia y colocó a su Gobierno en una situación de ambigüedad respecto a China en tanto en cuanto, como hemos indicado con anterioridad, Washington observa con inquietud la mayor influencia que ha ido adquiriendo Pekín en todo el mundo y que ha colocado a la República Popular en una posición de competidor cada vez más activo en todos los ámbitos. La cuerda que existe entre el entendimiento y la confrontación continúa tensa y la actitud del nuevo equipo dirigente, salido del reciente Congreso de octubre de 2007, será determinante para el porvenir inmediato. De igual forma, tampoco las relaciones con Moscú son todo lo fluidas que el Gobierno chino quiere hacer ver, como han demostrado los problemas técnicos y políticos surgidos a la hora de desarrollar en la práctica el Tratado de Buena Vecindad, Amistad y Cooperación firmado en 2001.

Por otra parte, el crecimiento económico ha provocado una serie de costes medioambientales de consecuencias difícilmente evaluables: de las diez ciudades más contaminadas del planeta, cinco pertenecen a la República Popular; sus industrias generan los índices más elevados de contaminación en agua y aire de todo el mundo[12]. La estrategia de desarrollo ha despreciado estos daños causados por el proceso de expansión industrial; el uso abrumador del carbón (70%) frente a otras fuentes energéticas y la reducción presupuestaria del gasto en mejoras medioambientales ofrece un panorama francamente descorazonador a corto o medio plazo.

---

[12] Elizabeth ECONOMY: «China: el coste medioambiental de un modelo de desarrollo», *Política Exterior*, 111, mayo-junio 2006, pág. 83.

De igual modo, la desertificación de algunas regiones y el problema de la lluvia ácida, que ya ha afectado a bosques de Japón y Corea del Sur, se han convertido en la cara amarga más visible del extraordinario empuje económico. Aunque las autoridades de Pekín firmaron el Protocolo de Kioto y han puesto en marcha proyectos para hacer frente a esta situación —en la mayor parte de las ocasiones, en colaboración con países europeos—, sus resultados han sido claramente insuficientes. Solo cuando la envergadura del deterioro ha comenzado a afectar a la capacidad de desarrollo parece el Gobierno dispuesto a tomar medidas serias. En 1997 un informe del Banco Mundial evaluaba el coste de los daños provocados por la contaminación en la economía productiva china hasta elevarlo al 12% del PIB anual, sin contar con las repercusiones en la salud de las personas, sobre todo la elevadísima tasa de mortalidad por enfermedades respiratorias.

Un apunte final

Resulta indudable que el éxito de la economía china en las últimas dos décadas constituye hoy por hoy una de las transformaciones de los últimos tiempos más drásticas y de mayor trascendencia para la humanidad[13]. Ahí radican precisamente algunos de los retos más importantes del país ante su futuro más próximo: por un lado, si se procurará socializar los beneficios con el objetivo de paliar en lo posible la miseria de todavía cientos de millones de chinos; por otro, si el Partido será capaz de adaptarse progresivamente

---

[13] Vid. Enrique FANJUL: *Revolución en la revolución: China, del maoísmo a la era de las reformas*, Alianza, Madrid, 1994; Ramón TAMAMES: *El siglo de China: de Mao a primera potencia mundial*, Planeta, Barcelona, 2007.

a la nueva realidad social avanzando por la senda democratizadora hasta desembocar en un pluralismo real. La tercera gran incógnita es si la presencia china en el resto del mundo, la multiplicación de sus relaciones bilaterales y su defensa del multilateralismo contribuirán a fortalecer el papel pacífico que, dentro de un orden internacional profundamente interdependiente, pretenden las autoridades del país dar la imagen de que asumen o si, en cambio, se convertirán en un agente de distorsión. Muchos gobiernos y expertos en seguridad desconfían de la ocultación sistemática de los presupuestos de defensa, aunque lo que se conoce —esto es, su aumento constante: en torno a un 12,5% en 2005— no es precisamente tranquilizador. Las directrices y nuevo equipo dirigente surgidos del XVII Congreso del Partido, celebrado a mediados del mes de octubre de 2007, tendrán que responder a estos y otros interrogantes que se le plantean al gigante asiático en su frenética carrera hacia el liderazgo mundial.

Ficha técnica

Juntos (*Heni Zay Yiqi*). Dirección: Chen Kaige. País: China. Año: 2002. Duración: 116 min.. Género: Drama. Reparto: Chen Hong; Chen Kaige; Cheng Qian; Liu Peiqi; Tang Yun; Wang Zhiwen; Zhang Ping. Guión: Chen Kaige; Xüe Xiaolu. Distribuidora: Vértigo Films, S.L.. Productora: China Film Group Corporation, 21st Century Shengkai Film Company, China Movie Channel, Century Hero Film Investment Company. Dirección artística: CaoJiuping, Liu Luyi. Fotografía: Kim Hyljngkoo. Montaje: Zhou Ying. Música: Zhao Ling.

EL ÁNGEL EBRIO Y *EL PERRO RABIOSO*. LA SITUACIÓN SOCIAL DE LA POSGUERRA A TRAVÉS DEL CINE DE AKIRA KUROSAWA

Carlos Giménez Soria
Centre d'Investigacions Film-Història. Universitat de Barcelona

El Neorrealismo japonés

El final de la Segunda Guerra Mundial sobrevino en Japón con especial crudeza, debido a tres hechos fundamentales: los bombardeos atómicos de Hiroshima (6 de agosto de 1945) y Nagasaki (9 de agosto de 1945) y el desembarco de las tropas norteamericanas en la isla de Okinawa. A raíz de estos sucesos, la victoria se decantó rápidamente a favor de los Estados Unidos, que ordenaron un desmantelamiento absoluto del régimen militarista japonés. El general MacArthur, como Comandante Supremo de las Potencias Aliadas en el país, obligó al Emperador Hiro Hito a llevar a cabo una renuncia oficial a su cargo como autoridad religiosa. La situación de tensión que se vivió en las calles durante la jornada del 15 de agosto de 1945 fue desconcertante y ambigua. Personas que estaban dispuestas a inmolarse siguiendo el tradicional rito samurai del *seppuku* celebraban la noticia de la ocupación americana instantes después de que el Emperador hablara públicamente: «Si el Emperador en su discurso no hubiera pedido a la gente que guardase sus espadas, si en cambio hubiese hecho una llamada a la Muerte Honorable de los Cien Mi-

llones, la gente de esa calle hubiera hecho lo que se decía y hubieran muerto. Y probablemente yo hubiera hecho lo mismo. Los japoneses creen que la autoestima es inmoral, y que el sacrificio es el curso digno a seguir. Nos hemos acostumbrado a esta lección y jamás se nos ha ocurrido cuestionar su veracidad»[1].

Por su parte, Akira Kurosawa (1910-1998) creyó conveniente reivindicar esta estima personal como valor positivo, pues estaba convencido de que, sin ella, no podían existir la libertad y la democracia. Con tal propósito, el cineasta nipón planteó su primer film dentro de la era de la posguerra. *No añoro mi juventud* (1946) se convirtió así en una obra sobre la problemática del individuo. En ella, Kurosawa trató de mostrar las injusticias cometidas años atrás en Japón a causa de la exaltación del espíritu militarista y de los principios nacionalistas. A pesar de que este autor ha sido habitualmente asociado al género *jidai-geki* (es decir, al cine de época) y, muy especialmente, a lo que conocemos con el nombre de *chambara* o «películas de sable» —como, por ejemplo, *Los siete samuráis* (1954) o *Yojimbo* (1961)—, Kurosawa realizó un cine ambientado en el periodo contemporáneo durante los años de la inmediata posguerra, con una serie de películas tan importantes como las que, por aquel entonces, rodaban Yasujiro Ozu o Mikio Naruse.

Desde 1945, el ejército de ocupación norteamericano se encargó del control directo de los medios de comunicación y de la industria fílmica. Según comenta el especialista en cine asiático Max Tessier, la misión de los censores era erradicar todo vestigio de militarismo o de conducta medieval en las producciones cinematográficas niponas,

[1] Akira KUROSAWA: *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1998, pág. 225.

ya que «toda película en la que apareciera un sable o un kimono era sospechosa de feudalismo»[2]. Varias obras importantes fueron prohibidas en su momento y su exhibición se demoró algunos años. Mientras tanto, sus autores intentaban, por todos los medios, ganarse el beneplácito de los organismos responsables. Con todo, sólo algunas de ellas consiguieron —con un mínimo de incidencias— la esperada aprobación de la *Army's General Headquarters*, otorgándoles finalmente un espacio para su proyección en las salas. Ése fue el caso, sin ir más lejos, del film de Kurosawa *Los hombres que caminan sobre la cola del tigre* (1945), que no pudo ser estrenado hasta el 24 de abril de 1952, siete años después de su rodaje.

A pesar de los múltiples problemas ocasionados por la invasión extranjera, Japón vivió, tras la Segunda Guerra Mundial, un periodo de renacimiento en su cinematografía. El intento de superación de la situación sociopolítica de posguerra quedó plasmado de forma muy gráfica en la obra de algunos realizadores del momento. Hasta tal punto se extendió este fenómeno que los historiadores han hablado de un Neorrealismo japonés equiparable a aquél que, por entonces, tenía lugar en Italia de la mano de maestros como Roberto Rossellini o Vittorio De Sica. Ciertamente, ello pudo deberse al hecho de que las condiciones de vida eran muy similares en ambos países (e, incluso también, las circunstancias coyunturales de sus respectivas cinematografías).

El historiador francés Pierre Leprohon es quien mejor ha descrito este fenómeno: «Durante diez años de guerra, los cineastas japoneses han soportado las directrices de un imperialismo militar. Al final de la guerra mundial, se encontraron, bajo la ocupación americana, en una situación

---

[2] Max TESSIER: *El cine japonés*, Acento, Madrid, 1999, pág. 31.

material tan difícil como la de los italianos (…). Los conflictos sociales, las huelgas y los despidos empujan a los cineastas a crear, poco a poco, pequeñas cooperativas que iban a renovar el espíritu de la producción. Como sus colegas italianos, y por las mismas razones, los hombres del cine nipón buscan cauce a su inspiración en los problemas más acuciantes del país»[3].

La influencia del Neorrealismo italiano en Japón se convirtió más bien en una fuente de intereses temáticos comunes, surgidos de la realidad cotidiana y de la desesperada situación social de la posguerra. Mientras que, en Italia, cineastas como los referidos Rossellini y De Sica rodaban películas como *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), *Paisà* (1946) —ambas filmadas por el primero— o *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1951) —obra del segundo—, realizadores como Keisuke Kinoshita, Kon Ichikawa y, muy especialmente, el mencionado Akira Kurosawa hacían otro tanto en su respectivo país de origen.

Los años de posguerra resultaron muy fructíferos para el joven Kurosawa. De hecho, una de las obras más importantes de este Neorrealismo japonés fue *Un domingo maravilloso* (1947), melodrama social con un amago de patetismo y esperanza hacia las ilusiones perdidas tras la Segunda Guerra Mundial. La película fue prácticamente la precursora de esta corriente y reflejaba, con la amargura propia de las piezas maestras de Vittorio De Sica, el devenir cotidiano de una pareja de enamorados. Sin embargo, el cineasta nipón, que siempre manifestó con gran entusiasmo su devoción hacia la novela negra, se amparó en esquemas propios del *film noir* y de las publicaciones policíacas para dar a luz un vibrante díptico sobre la corrup-

---

[3] Pierre LEPROHON: *Historia del Cine*, Rialp, Madrid, 1968, págs. 295-296.

ción social y moral en el Japón de la inmediata posguerra: *El ángel ebrio* (1948) y *El perro rabioso* (1949). En ambas obras, contó con la inestimable colaboración de Takashi Shimura —veterana estrella de la pantalla— y de Toshiro Mifune, un incipiente actor recién descubierto por el propio Kurosawa durante unas pruebas de *casting* en los platós de la productora Toho. Pese a todo, aquel aguerrido personaje se acabaría convirtiendo, con el paso del tiempo, en el protagonista habitual de sus filmes y en el actor japonés más famoso de la historia del cine.

No obstante, tanto Mifune como Shimura concluyeron el periodo neorrealista de manera muy digna al lado de su principal mentor. Además de las obras citadas, los dos actores participaron en un par de filmes con los que Kurosawa acabó de configurar el mosaico social posbelicista. La primera de ellas fue *Duelo silencioso* (1949), retrato del conflicto profesional e íntimo de un médico que se ve accidentalmente infectado por una grave enfermedad. Tras esta aproximación a la problemática humana de la medicina, la etapa de renacimiento que había vivido la filmografía nipona se cerró para Kurosawa con una obra menor aunque nada desdeñable: *Escándalo* (1950), feroz alegato contra la prensa amarilla del momento.

Por fortuna, el estreno de *Rashomon* (1951), la siguiente obra del realizador, supuso la revelación internacional del cine asiático. Aún hoy en día, la película está considerada como una de las obras maestras del séptimo arte y un film revolucionario a nivel de estructura narrativa.

El cine negro de Akira Kurosawa

De entre todas las películas que el famoso realizador nipón rodó a lo largo de su carrera, cuatro de ellas poseen características propias del *film noir* norteamericano y, por

ello, han sido analizadas con frecuencia más allá de los márgenes del cine autóctono, atribuyéndoles una herencia occidental procedente de los tiempos de la era Meiji[4]. El primer cine negro de Kurosawa comprende exclusivamente dos de las obras adscritas al periodo neorrealista, a las cuales nos hemos referido anteriormente: *El ángel ebrio* y *El perro rabioso*. Sin embargo, este cineasta llevaría a cabo dos incursiones más dentro del género policiaco a principios de los años 60: *Los canallas duermen en paz* (1960) y *El infierno del odio* (1963), calificada esta última como «una obra moral con la firma de un emocionante *thriller*» por el especialista en cine japonés Donald Richie[5].

El ángel ebrio (1948)

A través de la historia de amistad entre un delincuente tuberculoso y el alcohólico doctor que hace las veces de su mentor, Kurosawa hizo una primera aproximación al verdadero rostro del Japón de la posguerra. El propio decorado donde se desarrolla la acción —un barrio marginal con la presencia continua de una charca contaminada de gérmenes— se convierte en síntoma de una situación de malestar social que es fruto de la derrota sufrida en manos de las tropas invasoras.

Este film supuso el regreso de Akira Kurosawa al género *gendai-geki* (las referidas películas de temática contemporánea) tras el éxito de las dos entregas sobre el per-

---

[4] Periodo histórico (1868-1912) marcado por el reinado del emperador Meiji. Se da este nombre a los comienzos de la Edad Moderna y del proceso de occidentalización del Japón.

[5] Donald RICHIE: *Cien años de cine japonés*, Jaguar, Madrid, 2004, pág. 288.

sonaje de Sugata Sunshiro —*La leyenda del gran judo* (1943) y *La nueva leyenda del gran judo* (1945)—, que, inscritas dentro de la tradición del *chambara* más genuino, otorgaron una gran popularidad al director dentro de su propio país. Por otra parte, *El ángel ebrio* no se aleja ni un ápice de las relaciones entre profesor y discípulo que presidían aquel díptico. Sólo que, en esta ocasión, más que una relación entre *sensei* (maestro) y *deshi* (alumno), la película aborda la relación tutelar del médico con un paciente que se esfuerza en ignorar siempre lo que más le conviene. El terreno no es del todo diferente, pero sí las circunstancias que envolvían a *La leyenda del gran judo* y su secuela: en éstas, el tema de la sumisión a los preceptos de un maestro dominaba el argumento; sin embargo, en *El ángel ebrio* adquiere mayor importancia el empeño del médico por apartar al *yakuza* de los ambientes corruptos por los que transita. A pesar de todos sus buenos consejos y atenciones, el gángster Matsunaga se dejará llevar por el falso código de honor de la mafia japonesa y acabará muriendo, en parte por salvar la vida del médico y en parte por el propio orgullo del *yakuza*. Las distintas reacciones de estos individuos frente al mismo problema —el control ilícito de los bajos fondos— se resuelve a través de dos vías radicalmente distintas: la vía delictiva y amoral, asociada con la figura de Matsunaga, y la vía humanista, propia del doctor —así como también de otros médicos que aparecerán en obras posteriores de Kurosawa, como, por ejemplo, *Barbarroja* (1965).

Algunos elementos funcionan espléndidamente a nivel de significación simbólica: las aguas putrefactas y estancadas en torno a las cuales se desarrolla la vida en ese pestilente barrio, sin ir más lejos. Éstas sugieren, con el influjo de su poderosa presencia, todo el ambiente de degradación moral del que es víctima ese perímetro de la ciudad y se convierten en la expresión de la miseria posbélica dentro

de una realidad marcada por el pesimismo de la derrota y la amargura de un país en vías de recuperación.

El perro rabioso (1949)

A causa de sus semejanzas argumentales y de su proximidad en el tiempo, *El perro rabioso* ha sido frecuentemente asociado con *Ladrón de bicicletas* (1948), emblemático film neorrealista de Vittorio De Sica. En ambos, los protagonistas se ven privados de la herramienta que les proporciona el sustento. Mientras que, en la película italiana, Lamberto Maggiorani padecía el robo de la bicicleta que le servía para realizar su trabajo, Toshiro Mifune interpreta en el film de Kurosawa a un policía que pierde su revólver después de una sesión de entrenamiento.

Pero éste no es el único punto en común que poseen ambas obras sino que las dos ofrecen un retrato fidedigno de la realidad en que se vieron inmersos tanto Japón como Italia una vez acabada la Segunda Guerra Mundial: «Si *Ladrón de bicicletas* dio lugar a una amplia exégesis metafísica donde la bicicleta robada por De Sica/Zavattini alcanzaba la categoría de lo absoluto, la pistola perdida por el detective Murakami puede seguir un camino semejante con fáciles connotaciones añadidas en un país desarmado y sujeto a una transformación capitalista acelerada»[6]. Todo ello teñido con el estilo del melodrama más desmelenado en el caso de De Sica y con la atmósfera del cine negro más clásico en el caso de Kurosawa.

Como hemos comentado con anterioridad, esta influencia de elementos occidentales se había podido apre-

[6] José Enrique MONTERDE: «Akira Kurosawa. La memoria del pueblo japonés», *Dirigido por…*, 118, octubre 1984, pág. 25.

ciar ya en *El ángel ebrio*. Sin embargo, en *El perro rabioso* estos elementos se hacen aún más palpables, ya que aparecen íconos propios de la cultura norteamericana que reflejan la irrealidad que atravesaba el Japón de aquel entonces. Según el crítico cinematográfico Asier Mensuro, «las connotaciones positivas que aparentemente poseen —belleza, adecuación a los nuevos tiempos, prestigio, status, etc.—, simplemente cubren como una segunda piel la miseria y la dureza propias de una situación de posguerra»[7].

El film recupera una constante del cine de Kurosawa que también representaba uno de los ejes centrales de *El ángel ebrio*: la relación entre maestro y discípulo. En esta ocasión, dicha circunstancia viene expresada a través de la inexperiencia del detective protagonista frente a la veteranía del policía de mayor de edad. El personaje encarnado por Mifune aparece continuamente atormentado a causa de los delitos que se cometen con su pistola, de los cuales él no tiene una responsabilidad directa aunque sí ética dentro del oficio que desempeña. Para Murakami, cada una de las siete balas que contiene su revólver supone una posible desgracia que golpea su conciencia. Su aflicción anímica nace de su sentido del deber y de la responsabilidad por la posible pérdida de vidas humanas. En ningún momento, se preocupa por las repercusiones que este asunto pueda tener en su hoja de servicios. Sin embargo, la búsqueda del ladrón se convierte para el agente en una labor introspectiva que le conduce a replantearse los cimientos de su propia vocación policial.

Por otro lado, Kurosawa nos ofrece por medio de la figura del antagonista —un atracador que comete robos con

---

[7] Asier MENSURO: «El oriente imposible. Un viaje por la estética de Akira Kurosawa», *Nosferatu*, 44-45, diciembre 2003, pág. 110.

la pistola de Murakami—, la imagen de la vía opuesta y desesperada que una persona puede escoger también en una época de miseria. En todo caso, este camino implica una carencia no sólo de escrúpulos sino también de principios humanos. Por consiguiente, policía y delincuente quedan establecidos en dos extremos muy distintos de una misma realidad ética aunque no social: Murakami ha sabido escoger la opción de vida adecuada para convivir con sus semejantes en ese ambiente de pobreza que les ha caído en desgracia a los japoneses.

En lo referente a la escritura del guión, Akira Kurosawa manifiesta en su *Autobiografía* que la elaboración del mismo fue mucho más ardua de lo habitual. Llevado por su admiración hacia la literatura de Georges Simenon, el cineasta nipón planteó el argumento a modo de novela y después trató de adaptarlo al lenguaje de las imágenes, pero pronto se dio cuenta de que «la libertad de descripción psicológica que se tiene en una novela es particularmente difícil de adaptar en un guión sin utilizar la narración»[8].

De todos modos, siempre estuvo muy satisfecho de la realización de este proyecto, porque le había permitido incorporar nuevos recursos expresivos en una película. Además, *El perro rabioso* es un film que Kurosawa recordaba con especial añoranza, ya que el ritmo del rodaje y las óptimas disposiciones de todo el equipo hicieron de su filmación una experiencia gratificante para todos los colaboradores, especialmente para los dos actores-fetiche del realizador, Takashi Shimura y Toshiro Mifune, que lograron unas interpretaciones muy adecuadas tanto a su fisonomía como a sus capacidades dramáticas.

---

[8] Akira KUROSAWA: *Autobiografía*, *op. cit.*, pág. 265.

Fichas técnico-artísticas

El ángel ebrio (*Yoidore tenshi*). Producción: Toho Film (Japón, 1948). Productor: Shojiro Motoki. Director: Akira Kurosawa. Guión: Keinosuke Uegusa y Akira Kurosawa. Fotografía: Takeo Ito. Dirección artística: Takashi Matsuyama. Música: Fumio Hayasaka. Montaje: Akira Kurosawa. Intérpretes: Toshiro Mifune (el gángster Matsunaga), Takashi Shimura (el doctor Sanada), Reizaburo Yamamoto (Okada, el jefe de los gángsters), Michiyo Kogure (Nanae), Chieko Nakakita (Miyo, la enfermera), Noriko Sengoku (Gin), Shizuku Kasaoki (el cantante), Eitaro Shindo (el doctor Takahama), Masao Shimizu (el jefe), Taiji Tonoyama (el propietario de la tienda), Yoshiko Kuga (la chica), Choko Iida (la sirvienta mayor), Sachio Sakai (el guitarrista), Katao Kawasaki (el propietario de la floristería), Toshiko Kawakubo, Haruko Toyama, Yukie Nanbu y Yoko Sugi (bailarinas). Blanco y negro. Duración: 98 minutos. Metraje original: 150 minutos.

El perro rabioso. (*Nora inu*). Producción: Shin-Toho (Japón, 1949). Productor: Shojiro Motoki. Director: Akira Kurosawa. Guión: Ryuzo Kikushima y Akira Kurosawa. Fotografía: Asakazu Nakai. Dirección artística: Takashi Matsuyama. Música: Fumio Hayasaka. Montaje: Akira Kurosawa. Intérpretes: Toshiro Mifune (el detective Murakami), Takashi Shimura (el detective Sato), Ko Kimura (Yuro, el criminal), Keiko Awaji (Harumi Namiki, la bailarina), Eiko Miyoshi (la madre de Harumi), Noriko Sengoku (una chica), Yasushi Nagata (el inspector Abe), Isao Kimura (Yusa, el ladrón), Fumiko Homma (la hermana de Yusa), Gen Shimizu (Nakajima, el inspector de policía), Masao Shimizu (Nakamura), Kazuko Motohashi (la esposa de Sato), Haruku Toyama (Kintaro, la geisha), Teruko Kishi (Ogin, la mujer ladrona). Blanco y negro. Duración: 122 minutos.

CUENTOS DE TOKIO: UNA MIRADA DE OZU A LA TRANSFORMACIÓN DE LA SOCIEDAD JAPONESA DE LA POSGUERRA

José María Tápiz

Introducción

Se ha considerado a Yasujiro Ozu (1903-1963) como uno de los grandes cineastas japoneses, junto con nombres tan conocidos como Akira Kurosawa (1910-1998), o actualmente Takeshi Kitano (1947-) y otros, quizá menos conocidos del gran público, como lo fue Kenji Mizoguchi (1898-1956). La peculiaridad de la obra de Ozu es que, incluso entre sus connacionales, pasa por ser «el más japonés» de sus directores, sin que, en realidad, se pongan demasiado de acuerdo en qué consiste esa peculiaridad. Ello, unido al carácter poco conocido entre nosotros del cine nipón, hace de estas líneas un reto difícil de superar. Habrá que dar unas pinceladas breves tanto de la situación histórica y artística del país antes de emprender dicho reto, con el fin de intentar explicar el devenir de Yasujiro Ozu.

Sin ánimo de ser exhaustivos, diremos que Japón vivió un periodo de aislamiento nacional (*Sakoku*) de casi doscientos cincuenta años[1], sólo roto con la llegada de los bar-

[1] La política de aislamiento nacional japonesa cristalizó entre los años 1635 y 1641, con una sucesión de decretos que terminaron cerrando el país al exterior, y que redujo los contactos con el extranjero al comercio con los

cos de guerra del estadounidense comodoro Perry a las costas niponas en 1853, por orden del entonces presidente Fillmore, y que bajo la amenaza de la fuerza, obligó a los japoneses a abrir sus fronteras al exterior con el fin de obtener ventajas económicas y comerciales derivadas de su cercanía a China. La apertura y desarrollo posteriores del país se hicieron bajo una feliz conjunción de factores de todo tipo (incluida la participación activa de la clase dirigente nipona) que permitieron hacer de Japón el primer país de la historia contemporánea que se modernizó sin sufrir una colonización ni invasión militar[2].

Sin embargo, el desarrollo económico y tecnológico fue acompañado por una muy escasa asimilación de los valores occidentales. Así, el espíritu japonés pugnaba por mantener un difícil equilibrio entre modernización material y respeto a la tradición. Esa dicotomía no fue fácil de resolver, y tras unos prometedores comienzos cuyo mejor exponente (en el plano cultural) fueron los años veinte del pasado siglo (concretamente el final de la llamada época Taisho y el principio de la era Showa[3]), se terminó efectuando una

---

holandeses en un barrio de Nagasaki y eventualmente también con los chinos. El motivo de este aislamiento fue el temor a una invasión portuguesa o española con el pretexto de difundir el cristianismo en el archipiélago. Al respecto, véase John Whitney HALL: *El imperio japonés*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1993.

[2] Aunque ha habido a lo largo de la historia varios intentos de invadir Japón por potencias de distintos lugares y épocas, el país sólo conoció un breve periodo de ocupación americana tras la Segunda Guerra Mundial, entre 1945 y 1952. Pero para entonces Japón era ya una potencia «moderna», en el campo industrial. Con todo, la influencia de la ocupación americana fue decisiva en el orden político y social, como se ve más adelante. Al respecto, véase Ian BURUMA: *La creación de Japón, 1853-1964*, Ed. Mondadori., Barcelona, 2003, págs. 145-170.

[3] En Japón se usan dos cronologías oficiales; la occidental, cuyo calendario coincide con el nuestro, y la correspondiente al periodo en el poder de cada emperador, cuyo comienzo de reinado marca el principio de

fuerte regresión a partir de la década siguiente, en la que el país, convulsionado por la crisis económica, terminó cayendo en la tentación del militarismo: desde 1936 los partidos políticos quedaban, de hecho, relegados a la impotencia. La Guerra chino-japonesa (1937-1945) y la Guerra del Pacífico (la participación japonesa en la Segunda Guerra Mundial) fueron sus principales consecuencias.

El término de la Segunda Guerra Mundial fue muy traumático para los japoneses, principalmente por el elevado número de víctimas que, tanto en el frente como en la retaguardia[4], causó la misma: dejando aparte las bombas atómicas, se olvidan frecuentemente los devastadores bombardeos americanos sobre casi todas las ciudades importantes del país (salvo Kioto y alguna más) durante 1945[5]. Japón, al finalizar la contienda, estaba devastado. Y, por primera vez en su historia, invadido: la ocupación americana (oficialmente entre 1945 y 1952) fue breve pero decisiva en todos los ámbitos[6]: MacArthur había recibido la orden de occidentalizar el país, tarea a la que se dedicó con empeño y, en conjunto,

---

una nueva era: así, el emperador Meiji, que gobernó entre 1868 y 1912, se conoce (también en el extranjero) como «era Meiji», o «época Meiji». Las siguientes han sido: era Taisho (1912-1926); era Showa (1926-1989) y, actualmente, era Heisei (1989-).

4 «Desde el comienzo de la guerra contra China habían muerto 3,1 millones de japoneses, de los cuales 800.000 habían sido civiles (…). Más del 30 por ciento de los japoneses habían perdido sus hogares» (HALL. *op. cit.* pág. 322).

5 Para el fin de la guerra, en agosto de 1945, Estados Unidos había bombardeado 69 ciudades japonesas y destruido zonas habitadas en las que vivían cerca de 21 millones de personas (Cfr. «La derrota de Japón». En *Historia de la Segunda Guerra Mundial,* Ed. Salvat, Tomo 10, Pamplona, 1979, pág. 193).

6 En palabras de Hall, «ninguna ocupación se ha dedicado con tal intensidad a la reforma política y social de un país, salvo en los casos de abiertas y declaradas conquistas. Pocas sociedades han sido tan enteramente “rehechas” en tan poco tiempo» (HALL. *op. cit.* pág. 322).

con bastante éxito dado lo corto de la ocupación[7]. Los cambios, en los años cincuenta del siglo XX, al igual que había sucedido en el último tercio de la anterior centuria, se sucedían con rapidez. Fue en ese caldo de cultivo en el que habría que situar el cine nipón del momento.

El cine japonés

Antes de empezar a hablar de la película a la que nos hemos acercado, *Cuentos de Tokio*, conviene dar unas breves ideas de la historia del cine japonés desde sus inicios hasta la realización de la película para situar al lector en las coordenadas sociales y temáticas del filme.

El cine en Japón, al igual que en muchos países occidentales, comenzó a finales del siglo XIX: las primeras imágenes tomadas en 1896-97 corresponden a escenas costumbristas, imágenes de *geishas*, vistas de Tokio[8]... En un primer momento (como en otros países) estuvo muy influenciado por la fotografía y sobre todo por el teatro[9], y

---

[7] MacArthur no acabó personalmente las reformas que había emprendido, puesto que fue destituido por el presidente Truman en abril de 1951, por desavenencias provocadas por la guerra de Corea. Fue sustituido por el general Ridgway. En cuanto a la ocupación, si bien acabó formalmente con el Tratado de San Francisco el 8 de septiembre de1951, éste se puso en práctica en abril de 1952, con la devolución formal de la autoridad nacional al gobierno japonés.

[8] Cfr. Max TESSIER: *El cine japonés*, Acento Editorial, Madrid, 1999, pág. 15.

[9] Cfr. TESSIER, *op. cit.* pág. 15. Una de las consecuencias más curiosas de la influencia del teatro en los inicios del cine japonés fue la ausencia de actrices durante bastantes años de las pantallas, puesto que en el teatro japonés no actuaban mujeres. Los papeles cinematográficos femeninos eran representados por actores conocidos como *onnagata* u *oyama* (Cfr. Antonio WEINRICHTER: *Pantalla amarilla: el cine japonés*, T&B Editories, Madrid, 2002, pág. 39).

visto como un arte, no como una industria, que era como se vio casi desde el principio en Hollywood. Sin embargo, y a diferencia de en otras naciones, esto duró poco: el cine pronto comenzó a verse como un campo de inversión, lo que provocó la rápida capitalización del naciente invento[10], que pasó a ser una industria más, como ya lo era en Estados Unidos: con sólo unos pocos años de diferencia, el planteamiento estadounidense y el japonés respecto al cine fue el mismo: un mercado del ocio[11]. Esto provocó un rápido desarrollo de la industria del celuloide en Japón[12]: entre los años diez y veinte del pasado siglo el cine nipón se convirtió en la imagen especular asiática —en cuanto a planteamiento económico— del cine americano: en la década de los treinta Japón ya era el primer productor de películas del mundo, por delante de los Estados Unidos, a la vez que uno de sus principales consumidores; al cine nipón, abundante como se ha dicho, había que añadir las películas americanas, que eran también esperadas y vistas con avidez por el público japonés. A esto había que añadir el hecho de que para los japoneses, las películas occidentales eran la principal ventana que tenían al mundo exterior: en los años veinte, principalmente en las ciu-

---

[10] «Hacia 1914 las películas se habían convertido en un gran negocio en Japón. Tan tempranamente como en 1908, ya se habían consolidado los medios para asegurarse beneficios estables» (Donald RICHIE: *Cien años de cine japonés*. Ediciones Jaguar, 2004, Madrid, pág. 29).

[11] De hecho, para finales de la década de los veinte la industria cinematográfica japonesa ya era de las más grandes del mundo y el 75% de la producción y distribución de película estaba en manos de tan solo dos grandes compañías: la Nikkatsu y la Shochiku (Cfr. WEINRICHTER, *op. cit.* pág. 35). La concentración empresarial cinematográfica japonesa había empezado ya en 1912 (Cfr. Hiroshi KOMATSU, «Some Charasteristics of Japanese Cinema before World War I», en Arthur NOLLETTI JR-David DESSER, *Refraiming Japanese Cinema*. Indiana University Press, Indianapolis, 1992, pág. 256).

[12] Cfr. TESSIER, *op. cit.* pág. 16.

dades de tamaño medio —por no hablar de las localidades rurales—, la mayor parte de las personas mayores de cincuenta años había crecido en un ambiente totalmente feudal: los extranjeros eran desconocidos, así como sus costumbres, vestimenta, e incluso aspecto físico. Tan solo ciudades como Tokio, Yokohama, y sobre todo Kobe, tenían un número suficiente de occidentales en sus calles —o al menos en algunos de sus barrios— como para que los habitantes nipones de esas zonas no se sorprendieran de lo que veían en las imágenes: un soldado de caballería estadounidense, la moda de las mujeres y hombres occidentales, sus casas, los altísimos edificios neoyorkinos… entraban en la vida de los japoneses a través de las imágenes del cine[13].

Sin embargo, y desde el principio, hubo una importante diferencia entre la concepción de industria cinematográfica entre japoneses y americanos: mientras que en Estados Unidos el cine se articuló a través de un triángulo formado por empresas, directores y actores, con libre circulación entre ellos, en Japón no fue así: las empresas cinematográficas —al igual que todas las restantes en el país— se concibieron con una estructura jerárquica, en la que directores, actores, guionistas… eran asalariados de la compañía de cine que los empleaba. Las consecuencias principales fueron que los directores debían atender —salvo los más afamados— a un criterio de productividad que era más laxo en Estados Unidos y casi inexistente en otros países, en los que el cine se veía principalmente como un arte. Así que la

---

[13] «Japón (…) carece enteramente de la repugnancia hacia el hecho de que le enseñen que es tan frecuente entre el público occidental; de modo que estas primeras películas tuvieron inmediatamente unos seguidores entusiastas para los cuales saber qué aspecto tenía la caballería francesa o cómo bailaba Fátima eran asuntos del interés más vivo» (RICHIE, *op. cit.* pág. 26).

mayor parte de los directores nipones no se arriesgaban con temáticas complicadas o de escaso gusto del gran público, puesto que su salario —mensual, como el de cualquier otro empleado— dependía de su éxito en taquilla. A la vez les ataba a un contrato que les obligaba a un determinado número de películas al año, o por un periodo concreto de tiempo. Los efectos respecto a la creatividad en la industria del cine nipón fueron previsibles y evidentes: muchas películas, pero de escaso interés técnico, salvo contadas excepciones, como la marcada influencia del expresionismo alemán, muy acorde con la mentalidad japonesa[14], que emplea un alto porcentaje de comunicación no verbal en sus relaciones y en donde el teatro simbólico (el teatro *nô* y el *kabuki*) tiene una gran importancia cultural. Otra de las consecuencias (paradójicas) de esto último fue la permanencia del cine mucho hasta bien entrada la década de los treinta[15]. Y con ello la permanencia de los «narradores de películas», o *benshi*[16]. Solamente los grandes directores consagrados podrían permitirse el lujo de intentar aventuras tanto técnicas como temáticas, y no siempre.

---

[14] Cfr. RICHIE, *op. cit*. pág. 83-84.

[15] «La transición del cine mudo al sonoro fue lenta y dolorosa. Por supuesto realizaron ensayos desde finales de los años veinte, pero sin mucho éxito. Fue Heinosuke Gosho (1902-1981) quien filmó la primera película cien por cien hablada en 1931 (…), una comedia hablada. Pero el resultado del cine sonoro distaba mucho de ser satisfactorio, y el mismo Gosho volvió a rodar películas mudas (TESSIER, *op. cit*. pág. 25). De hecho, «para 1932 sólo algo más del 10% de las películas japonesas empleaban sonido sincronizado» (WEINRICHTER, *op. cit*. pág. 24).

[16] Los *benshi* eran personas que, aparte de explicar las películas, daban mayor emoción a las mismas, según su habilidad narradora. En un país en donde casi todo lo extranjero requería ser explicado, los *benshi* eran «una tranquilizadora presencia nativa con una supuesta familiaridad con las cosas extranjeras» (RICHIE, *op. cit*. pág. 17). El éxito de los *benshi* fue tal que incluso en los años setenta, en determinados cineclubes japoneses, seguían requiriéndose sus servicios.

De esta manera, los temas más atrayentes para los japoneses del primer tercio del siglo fueron los dramas históricos —los llamados *jidai-geki*, muy abundantes dentro de la cultura del país—, los temas modernos —conocidos como *gendai-geki*, en especial los centrados en el «cine negro», al estilo de los Estados Unidos— y las películas de humor (conocidas como *guro nansensu*, de influencia americana también). Otros géneros importantes aunque menos cultivados fueron las películas de corte crítico, muy vinculadas a corrientes ideológicas marxistas, cuya etapa dorada fue la época Taisho.

Otra de las consecuencias de esa sujeción del cine a la industria en general —y de ésta al poder político— fue que, cuando el Gobierno japonés comenzó a escorarse —en los años treinta, como se apuntaba arriba— hacia el militarismo, el cine pasó a convertirse en una «herramienta de educación patriótica». Desde esos años y sobre todo durante la guerra, la filmografía japonesa estuvo al servicio del Gobierno[17]. Los directores —e intelectuales en general— eran presionados, comprados, amenazados para realizar obras que exaltaran el patriotismo: los díscolos fueron arrinconados (generalmente sin violencia), presionados de manera indirecta a través de coacciones a sus familias o enviados a los «nuevos paraísos» del Imperio —principalmente la industrializada y ordenada Manchuria— donde muchos de ellos terminaron, con el tiempo y paciencia por parte del Gobierno militar, convirtiéndose en adalides del imperialismo japonés[18].

Tras el final de la guerra, la situación cambió. El Gobierno de Ocupación americano aprovechó, como lo había hecho antes el imperialismo japonés, el caudal educativo

---

[17] Cfr. TESSIER, *op. cit.* pág. 27; RICHIE, *op. cit.* pág. 90.

[18] Cfr. BURUMA, *op. cit.* págs. 108-109.

del cine[19] para introducir los nuevos valores entre el pueblo nipón: lo hizo a través de una doble política de temas «recomendados» y temas «prohibidos»: de entre los primeros estaban las historias que contaran el reagrupamiento de familias tras la guerra, la prosperidad, la reincorporación al trabajo, la acción beneficiosa de los sindicatos, el sexo o la libertad individual[20], esta última frente a la concepción tradicional nipona de primacía del grupo frente al individuo. De entre los temas prohibidos estaban algunos tan del gusto de los japoneses como los dramas históricos, las aventuras de samuráis, las venganzas legendarias —muy presentes en la historia nipona— o casos tan peregrinos como las imágenes del monte Fuji, símbolo asociado durante el régimen anterior con el imperialismo japonés[21].

Para los años cincuenta, con la conversión de China en país comunista y el inicio de la Guerra de Corea (1950-1953), Japón ya se presentaba como la cabeza de puente de Estados Unidos en Asia. El desarrollo económico fue formidable y rápido, amparado sobre todo por la recuperación de la industria nipona, que apoyó sin reservas al esfuerzo de guerra en Corea[22]. La rápida transformación

---

[19] «En 1945, an lendemain de la défaite, il existe 845 salles de cinéma. L'année suivante, en 1946, on compte 730 millions d'entrées dans 1 376 salles. En 1958, les chiffres atteignent 1 milliard 127 millions d'entrés dans 7 067 salles» (Tadao SATO: *Le Cinéma Japonais,* Tome II, Centre Georges Pompidou, París, pág. 38).

[20] *Ibid*, pág. 12; BURUMA, *op. cit*. pág. 151.

[21] Cfr. RICHIE, *op. cit*. pág. 107.

[22] Si bien Japón no se benefició del Plan Marshall, su situación privilegiada a pocas millas del escenario de la Guerra de Corea le permitió absorber todos los encargos de material para el ejército americano, lo que capitalizó la industria japonesa de manera mucho más eficaz, aún si cabe. La guerra de Corea fue el auténtico trampolín industrial del despegue económico japonés.

social que siguió al esfuerzo económico tuvo su reflejo también en el cine. Y es ahí en donde cabe situar la mayor parte de la filmografía de posguerra de Yasujiro Ozu.

Yasujiro Ozu y su filmografía hasta 1953

El conocido director fue casi coetáneo a la aparición del cine en su país. Nació en Tokio en 1903, en el seno de una familia de comerciantes, que por motivos de trabajo se mantuvo muy poco unida físicamente a lo largo de muchos años[23]: posiblemente ello influyó —junto con su soltería— en el desarrollo de sus temáticas posteriores. Su padre, por motivos de trabajo, pasaba largas temporadas fuera de casa, lejos de la capital, hasta que su mujer —la madre de Ozu— tomó el relevo de varios de los negocios familiares en la zona central de Japón. Ello hizo que Yasujiro se trasladara junto con su madre y hermanos varias veces de residencia, viviendo en localidades cercanas a Mie, Nagoya y sobre todo, Kobe, el gran puerto comercial del oeste del país, puerta de entrada de mercancías, ideas y personas del exterior, así como principal lugar de salida de la masiva emigración nipona al continente americano (Estados Unidos, Brasil y Perú principalmente) de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Todo ello hacía de la ciudad un lugar muy cosmopolita, con destacada presencia de extranjeros, de ideas nuevas, y en donde la diversión del cine era muy popular, al igual que en otras ciudades grandes japonesas. Fue en esa primera época en la que Ozu se aficionó con auténtica pasión al cine, descuidando los estudios. Iba a ver siempre películas extranjeras: por aquel entonces

---

[23] Cfr. Antonio SANTOS: *Yasujiro Ozu: elogio del silencio*, Ed. Cátedra, Madrid, 2005, pág. 24.

—ya según confesión propia, durante muchos años— sólo veía cine foráneo. Fue al empezar a trabajar en la industria cinematográfica cuando comenzó a ver cine nacional.

Su desastroso rendimiento académico terminó desesperando a su padre, que lo reclamó a su lado en 1923, con tan sólo veinte años[24]. Sin embargo, gracias a los buenos oficios de un tío suyo —que convenció a su reticente padre— logró entrar en una de las dos grandes compañías cinematográficas japonesas del momento: la Shochiku, con la que trabajó —salvo en alguna que otra película— durante toda su vida. Empezó desde abajo, como ayudante de cámara, se integró bien en el equipo y cuatro años más tarde ya era ayudante de dirección[25]. Sus primeros trabajos como realizador los hizo en el género de la comedia (*guro nansensu*, citado antes). Aunque su primera película como director fue una historia de samuráis, que hoy día no se conserva. Fue durante los años treinta cuando Ozu comenzó a llamar la atención como director, produciendo películas de cierto éxito, principalmente comedias de influencia estadounidense[26], si bien también abarcó entonces los dramas familiares: de hecho, una de sus mejores películas de entonces fue *Nací, pero...* (1932); una tragicomedia muda en la que describe un caso de acoso laboral de un jefe de empresa hacia uno de sus subordinados. Al igual que uno de sus grandes maestros, Charles Chaplin, Ozu se pasó tardíamente al sonoro, en 1936, aunque ya desde tres años antes meditaba la idea de aventurarse en ese campo[27].

---

[24] *Ibid*. pág. 26.

[25] *Ibid*. pág. 28.

[26] Cfr. WEINRICHTER, *op. cit*. pág. 90.

[27] *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu* (Edición a cargo de Núria PUJOL y Antonio SANTAMARIA), Ed. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2000, Anotaciones de: 9-III-1933. pág. 19; 10-III-1933, pág. 19; 16-XII-1933, pág. 28.

Su producción cinematográfica fue muy abundante y casi frenética durante la etapa anterior a la guerra, a diferencia de su vida personal: si bien era muy concienzudo a la hora de trabajar, en la intimidad era tremendamente bohemio, con un horario de trabajo —por denominarlo de alguna manera— marcadamente nocturno, aficionado al alcohol y a las reuniones con sus colegas de trabajo en tabernas, aunque sin excesos llamativos. Eso, y su marcada timidez y reserva en el trato personal, le complicaban mucho sus relaciones con otras personas fuera del ámbito profesional, especialmente con las mujeres: no llegó a casarse nunca, si bien en sus diarios se reflejan intermitentemente en el tiempo sus deseos de contraer matrimonio, sus amores platónicos con actrices del momento y los rumores que circulaban al respecto en los medios[28]. Incluso tras la guerra, ya con más de cuarenta años, parece que aún hizo algunos esfuerzos por intentar llegar a casarse, pero sin resultado[29]. Posiblemente ello influyó también en la temática de sus películas de los años cincuenta, muy centradas en la necesidad de reconstruir familias incompletas y en la obligación social y personal de contraer matrimonio.

La guerra pronto se interpuso en su camino profesional: anárquico y bohemio como era, la vida militar no podía sino desagradarle profundamente: su experiencia bélica fue intermitente: tuvo que cumplir el «año de servicio voluntario» en 1924, tras lo cual se reincorporó a la vida civil[30].

---

[28] Cfr. OZU, *op. cit*, Anotaciones de: 18-II-1933, pág. 17; 26-IV-1933, pág. 20; 7-VIII-1933, pág. 24; 8-VIII-1933, pág. 24; 28-X-1933, pág. 25-26; 6-XII-1933, pág. 27-28; 16-VII-1934, pág. 41; 17-X-1934, pág. 45; 15-IV-1935, pág. 53; 17-XI-1951, pág. 117.

[29] Al parecer, durante la ocupación americana contrató a una joven, de la cual se habría enamorado, a la que empleó como secretaria pero que terminó casándose con un actor (Cfr. SANTOS, *op. cit*. pág. 47).

[30] *Ibid*. pág. 28.

Pero sólo tres años más tarde fue llamado de nuevo a filas, aún sin salir de Japón, a los complejos militares de Ise, en la provincia de Mie, al norte de Osaka. Posteriormente fue requerido para completar su formación militar en 1933 y 1935, durante algunas semanas. De sus experiencias en esos años hay amargas críticas en sus diarios. Sin embargo, los dos grandes periodos castrenses de la vida de Ozu llegaron con el comienzo de la guerra chino-japonesa y con la entrada de Estados Unidos en la contienda mundial. En el primero de ellos estuvo movilizado entre 1937 y 1939. Desmovilizado posteriormente, fue llamado de nuevo a filas en 1943, aunque ya en calidad de reportero militar de guerra. Conocemos poco de esta etapa de su vida, puesto que los diarios que escribió en esa época (entre 1939 y 1949) los perdió —o destruyó él— en un momento indeterminado. Sin embargo sabemos que, durante el periodo de 1937 a 1939 su unidad estuvo destinada en China (la 2.ª Compañía del Batallón de Armas Químicas). Y fue testigo la toma de Nanking[31], aunque no se especifica si su unidad participó en la matanza posterior. No esconde, empero, comentarios sobre otros temas relacionados con la brutalidad de la guerra[32].

En el segundo periodo, de 1943 en adelante, estuvo algún tiempo destinado en Singapur, en donde se le pidió que realizara varios documentales «patrióticos» : Ozu, que reunió material para realizarlos, finalmente no llegó a montar ninguno. Había cubierto, sin embargo, anterior-

---

[31] *Ibid*. pág. 42.

[32] En concreto hay referencias a la existencia de las famosas «esclavas sexuales», prisioneras de guerra (hecho que el gobierno japonés no ha reconocido nunca), y al uso de gases frente al enemigo. Ver *OZU, op. cit*. Anotaciones de: 13-I-1939, pág. 88; 2-II-1939, pág. 90; 20-III-1939, pág. 94; pero sobre todo, la impactante narración del 4 de abril de 1939 (pág. 98).

mente su «aportación» a la filmografía requerida por el Gobierno con dos películas comerciales que podían ser interpretadas por su temática como patrióticas (*Los hermanos Toda* y *Érase un padre*)[33]. De todas maneras ese aspecto quedaba lo suficientemente difuso como para que no fuera etiquetado posteriormente como un director del régimen[34].

De su experiencia en la colonia británica —hasta que fue hecho prisionero por los ingleses en 1945— lo más destacado fue, sin duda, el poder ver, gracias a su rango de oficial, decenas de películas occidentales que cayeron en manos japonesas con la ocupación de la ciudad en 1942 y que no se habían llegado a proyectar en Japón: algunas de ellas tan destacadas como *Lo que el viento se llevó* o *Ciudadano Kane*, así como otras de Chaplin o de Walt Disney[35].

Yasujiro Ozu regresó a Japón en febrero de 1946 y se encontró con una nación en ruinas. Ello debió de impresionarle sobremanera, puesto que, como otros soldados movilizados para misiones especiales fuera del país, no había sufrido ni el hambre ni los bombardeos que sufrieron sus

---

[33] Cfr. TESSIER, op. cit. pág. 29. En *Los hermanos de la familia Toda*, la trama se centra en una familia acomodada, que a la muerte del abuelo se ve en una mala situación económica y que decide emigrar a Manchuria (la colonia convertida por la propaganda imperial en la «tierra de la oportunidades») en busca de fortuna; en cuanto a *Érase un padre* se trata de una relación padre-hijo, a lo largo de muchos años. El padre, que toma también el carácter de maestro durante la película, habla de sacrificar incluso las relaciones familiares en beneficio de la sociedad, lo que era perfecto para ser interpretado como patriotismo.

[34] De la misma forma que hubo en Europa un juicio contra los vencidos del régimen nazi en Alemania, en Japón también se incriminó a los colaboradores y jerarcas del gobierno imperial. Los juicios y las penas correspondientes también afectaron a intelectuales, artistas y cineastas (Cfr. BURUMA, *op. cit.* págs. 161-165).

[35] Cfr. SANTOS, *op. cit.* pág. 46.

compatriotas. La enorme proporción de familias incompletas —a causa de la guerra— que debió conocer a su vuelta aporta otro punto de vista a la filmografía de Ozu a partir de su regreso a los estudios de la Shochiku.

Desde el final de la guerra ya entra en una temática fácilmente reconocible, en el que las familias (y principalmente las familias incompletas) ocupan buena parte de su temática[36]: en 1949 logra el premio nacional de cine con *Primavera tardía*, historia centrada en los esfuerzos de un padre viudo en casar a su hija, aún hermosa y en edad de contraer matrimonio, la cual, sin embargo, se niega repetidas veces a planteárselo por no dejar solo a su padre. Coincide en el tiempo con los últimos esfuerzos —conocidos— de Yasujiro Ozu por casarse.

La vida de Ozu no se prolongaría durante muchos más años: desde su vuelta a Japón su salud fue en declive, con problemas cada vez más agudos de insomnio, pólipos e infecciones; deterioro de la salud al que sin duda coadyuvó la falta de orden en su vida personal. En 1953, con cincuenta años, filmó su película más universal, *Cuentos de Tokio*. A este cenit de su carrera acompañaron posteriormente otras películas de gran éxito y temática también familiar como *Hierbas flotantes* (1959), *Otoño tardío* (1960) y *El sabor del sake* (1962). Falleció meses después; el mismo día de su sesenta cumpleaños, el 12 de diciembre de 1963, horas antes de poder festejar la tradicional ceremonia de entrada en la ancianidad (*kaureki*), que acompaña —aún hoy— a la celebración de quienes alcanzan dicha edad en Japón. A su muerte dejaba una filmografía de más de cincuenta películas de las cuales se conservan casi cua-

---

[36] Se ha llegado a decir que «En cada una de las películas de Ozu, el mundo entero existe a través de una familia. El fin de la tierra no está más lejos que allí donde acaba el hogar» (Paul SCHRADER, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer.* Eds. JC. Madrid, 1999, pág. 37).

renta; la inmensa mayoría en blanco y negro, salvo las últimas en las que sí utilizó el color. Su actividad cinematográfica abarcó 35 años de su vida y fue uno de los artífices de la internacionalización del cine japonés.

Cuentos de Tokio (1953)

Esta película, la más conocida del cineasta nipón, presenta una historia a la vez universal: la progresiva frialdad afectiva de los hijos hacia los padres en las naciones desarrolladas. Esta temática encajaba muy bien en una sociedad como la japonesa, donde la veneración hacia los ancianos —como en todas las civilizaciones asiáticas— ha tenido siempre mucho peso. Sin embargo, al igual que en otros países industriales, el desapego de las generaciones más jóvenes respecto a sus mayores en Japón comenzó a dejarse sentir de manera evidente tras la guerra: la emigración a la ciudad, la falta de espacio en las casas —al contrario de lo que ocurre en el mundo rural japonés, en donde conviven normalmente dos o tres generaciones bajo el mismo techo—, las extenuantes jornadas de trabajo, la falta de tiempo… cambiaron la estructura familiar japonesa: de la tradicional familia amplia se pasó en pocos años a la nuclear (padres e hijos únicamente) como célula social: muchos abuelos pasaban (y pasan) años sin ver a sus hijos y muchos comenzaban a fallecer sin conocer a sus nietos, rompiendo tradiciones culturales muy arraigadas en el país, como la visita por año nuevo a los padres o la vuelta a la casa familiar en las fiestas de difuntos (que en Japón se celebran en agosto). Ciertamente los cambios económicos trajeron en poco tiempo nuevas realidades sociales y de comportamiento. Lo afortunado de la película *Cuentos de Tokio* es que, al presentar desde un punto de vista japonés una realidad a la vez

universal, permitía acercarse y analizar el cine nipón con referentes claros.

Cuando la película se rodó, en 1953, Japón se encontraba en plena recuperación económica y social tras la Segunda Guerra Mundial. La ocupación norteamericana había acabado oficialmente sólo meses antes y la Guerra de Corea era en ese momento el catalizador económico de la industria japonesa, con la venta de productos y abastecimientos a las tropas norteamericanas que combatían a pocas millas marítimas de distancia[37]. La occidentalización obligada del país (nuevas costumbres, nueva Constitución, voto femenino, instituciones democráticas, reforma agraria…) ya estaba teóricamente completada. Las grandes ciudades japonesas —principalmente la capital, Tokio— seguían creciendo a un ritmo imparable, al tiempo que las zonas rurales se despoblaban de gente joven. Con todo, y a pesar del buen panorama de futuro que presentaba la economía nacional, aún se seguían pasando estrecheces. Al mismo tiempo, las heridas de guerra seguían sin restañar totalmente: en muchas familias faltaba alguno de sus miembros, o varios, muertos bien en combate o bien en los durísimos bombardeos que azotaron a Japón en los seis últimos meses de la guerra, cuando los potentes B-29 norteamericanos tuvieron bajo su alcance la práctica totalidad del país, incluida la capital.

Respecto a Ozu, como se apuntaba más arriba, se reincorporó a la actividad cinematográfica al ser liberado en 1946. Desde entonces y hasta *Cuentos de Tokio* produjo

---

[37] La Guerra de Corea acabó con la suspensión de las hostilidades (como es sabido no llegó a firmarse la paz) el 27 de julio de 1953: los Estados Unidos continuaron manteniendo tropas en la península coreana, al igual que un importante número de bases militares en el país nipón, principalmente en el archipiélago de Okinawa, que sólo fue devuelto a Japón en 1973.

nada menos que seis películas, entre las cuales tenemos títulos tan celebrados como *Primavera tardía* (1949) o *Principios de verano* (1951). Ya desde su vuelta a los estudios comenzó a centrar sus películas en temas sociales y, sobre todo, familiares, a diferencia de su producción anterior a la guerra. A este respecto, hay que encuadrar *Cuentos de Tokio* no sólo frente a su filmografía precedente, sino también posterior; películas como *Hierbas flotantes* (1959), *Otoño tardío* (1960) o *El sabor del sake* (1962) presentan de nuevo la temática familiar desde distintos puntos de vista; así, mientras en *Hierbas flotantes* nos presenta una familia —biológica— que se reúne aproximadamente una semana al año en un pequeño pueblo del sur, con motivo de la visita anual de una compañía de teatro cuyo director mantuvo relaciones —y tuvo un hijo— con una mujer del lugar, en *Otoño tardío* nos presenta a una madre viuda que intenta convencer a su hija de que se case cuando aún tiene edad para hacerlo. Mientras, en *El sabor del sake* quien falta es la madre, por lo que el padre viudo cuenta para llevar el hogar con la ayuda de la hija mayor, la cual está ya en edad casadera. Como se ve, son temáticas bastante similares, por lo que a menudo se ha acusado a Ozu de hacer una y otra vez la misma película[38]. Más que esto último, podría deberse quizá al pretendido carácter japonés de sus obras: de la misma manera que Ozu nos presenta, desde el punto de vista técnico, muchas de sus escenas desde diferentes puntos de vista (con encuadres casi violentos, desde el punto de vista de una persona sentada sobre el tatami), también podría decirse que sus temas son presentados desde diferentes perspectivas, lo cual encaja muy bien dentro

---

[38] Cfr. SCHRADER, *op. cit.* pág. 40; El mismo Ozu es consciente de la repetición de sus temáticas cuando, en *Tarde de otoño*, dice que el sólo sabe hacer «diferentes tipos de *tôfu*, [requesón de soja]» pero no «chuletas de cerdo» (Cfr. RICHIE, *op. cit.* pág. 119).

de la mentalidad japonesa de analizar los temas, las conversaciones, de plantear las preguntas… desde diversos enfoques una y otra vez. Esta peculiaridad de la cultura nipona podría, pues, ser una de las claves para definir el pensamiento de Ozu cuando decía que: «Como somos japoneses, hagamos cosas japonesas»[39].

Otro de los supuestos rasgos fílmicos nipones de Ozu ha pretendido ser sus peculiares encuadres[40]. Utilizaba la cámara de un modo en que las personas quedaban enfocadas a la altura que serían observadas por alguien sentado en el suelo, sobre el tatami, que es la forma de sentarse en las casas tradicionales japonesas. Sin embargo era el único cineasta que hacía eso, por lo que no puede decirse que sea un encuadre típico del país, sino más bien de Ozu. Quizá la respuesta sea que el cineasta pretendía incluir al espectador en la escena, introducirlo en el grupo, como uno más que, por añadidura, está observando, pero en actitud estática, sin tomar exactamente parte en la acción[41]. En otras palabras, un invitado que en cierto sentido es ajeno a la escena: dentro pero a la vez fuera. En resumen, alguien que no toma partido ante lo que ve. Eso sí podría definirse como una de las características de Ozu. Evidentemente al cineasta le afecta-

---

[39] Cit. por SANTOS, *op. cit.* pág. 57.

[40] «Durante toda su carrera Ozu trabajó sólo con dos operadores de cámara (…). De este modo pudo continuar el "aspecto Ozu" que ya habían creado» (RICHIE, *op. cit.* pág. 120). Aunque igual la mejor definición del *modus operandi* de Ozu fue el definido por Schrader cuando dijo que «Una manera de definir el estilo de Ozu es la de señalar lo que en dicho estilo *no* existe. Ozu es un cineasta que *no* hace ciertas cosas (…). A medida que fue envejeciendo hubo más y más cosas que Ozu dejó de hacer» (SCHRADER, *op. cit.* pág. 42). Esta afirmación parece tener reflejo en sus diarios ya en 1933 cuando apunta: «Discusión sobre técnica cinematográfica con Noda [su operador de cámara]. A saber: eliminar los planos demasiado sofisticados. ¡Corten!» (OZU . *op. cit.* Anotación del 23-IV-1933, pág. 20).

[41] Cfr. SCHRADER, *op. cit.* pág. 42.

ron los cambios que se producían en la sociedad japonesa, por lo que hizo de ellos temas de sus películas. Sin embargo no se atreve a juzgar: se muestra perplejo ante las transformaciones de todo tipo que se dan en Japón con rapidez, pero no se aventura a decir si son buenos o malos, si son nocivos o no. Simplemente los presenta, reservándose la opinión final. Aunque, evidentemente, su actitud es claramente de perplejidad, el de una persona que ve cómo el mundo en el que ha crecido se transforma de manera más rápida de lo que puede llegar a asimilar: quizá esa sea la explicación de la visión de la cámara a la altura del tatami…

Entrando ya en el contenido de la película, ésta se filmó en 1953, cuando Yasujiro Ozu estaba en plena madurez productiva y venía avalado por todos sus éxitos precedentes. El proceso creativo de la historia fue relativamente rápido[42], aunque salpicado de interrupciones por el infernal horario del director, y en varias ocasiones, sucesos vinculados a la realidad cercana de Ozu terminaron tomando forma en la película[43]. También pudieron tener influencia tanto sus lecturas en ese breve periodo de tiempo como las películas que vio en esos meses[44].

La temática de la película es bien simple: unos ancianos de provincias tienen a todos sus hijos y nietos —menos la hija menor, que continúa en la casa— en Tokio y Osaka. Y después de muchos años sin verlos, deciden ha-

---

[42] El guión de la película se empezó en febrero de 1953, y la filmación transcurrió entre julio y octubre del mismo año. Véase OZU, *op. cit.* Anotaciones de año 1953. págs. 142-154.

[43] El fallecimiento de la abuela no estaba previsto en un primer momento, sino que, al parecer, se le ocurrió a Ozu después del deceso durante el rodaje de uno de sus cámaras. (*Ibid.* Anotaciones de 27-III; 11-IV; 29-IV. págs. 149-151).

[44] Entre otras, las películas que vio durante el periodo de producción y filmación de *Cuentos de Tokio* fueron; *Candilejas*, *El hombre tranquilo*, *Brigada 21* y *Cautivos del Mal* (*Ibid.* Año 1953).

cerles una visita. Ello constituirá un contratiempo para la progenie, que termina dejándolos alojados en una pequeña ciudad con aguas termales (Atami) cercana a la capital. Finalmente, los abuelos, dándose cuenta de que suponen un estorbo, deciden regresar a su pueblo natal, Onomichi, en las cercanías de Hiroshima. El asunto se complicará cuando la abuela enferme y fallezca al poco de volver a casa.

En contra de lo casi habitual en Ozu, esta es una familia casi completa, y a primera vista, razonablemente feliz: los hijos, al menos de cara al exterior, han triunfado en la vida —como se encargan de comentar repetidamente los vecinos y allegados en la película— y, salvo uno de los hijos dado por desaparecido en la guerra —cuyo hueco ocupa su viuda, como una más de la familia— todos ellos están con vida y gozan de buena salud. Las cosas sin embargo, no son lo que parecen, como se irá desvelando a lo largo de la película.

El argumento sigue un esquema casi circular[45], con localizaciones en varias ciudades diferentes —algo no muy habitual en la filmografía del director— que comienza y acaba en el mismo punto, y que puede resumirse así: Onomichi, la ciudad natal de la familia, como punto de partida; Osaka en segundo lugar, seguido de Tokio en donde transcurre la mayor parte de la acción. El punto de inflexión, casi en la mitad de la película, se sitúa en la ciudad balneario de Atami, cercana a la capital, adonde —como decíamos arriba— los ancianos son casi arrinconados poco antes de llegar a la hora de proyección y en donde aparece el primer síntoma amenazante para la salud de la abuela. Después, el regreso a Tokio, la salida hacia casa, con una breve parada en

---

[45] «Schema que attesta ancora una volta l'amore di Ozu per le geometrie rappresentative, il suo ricorrere a schemi formali e astratti (…) coerentemente organizzano…» (Dario TOMASI, *Ozu Yasujiro: viaggio a Tokyo*, Ed. Lindau, Torino, 1996, pág. 38).

Osaka de nuevo, por una nueva indisposición de la anciana, hasta la vuelta al hogar. La película acaba casi como empezó; la salida del tren en la ciudad al principio se corresponde con la salida de la última escena, mientras que las últimas conversaciones del anciano son con la misma vecina con la que entablaron diálogo al principio del filme. Por lo demás, la trama es muy simple, centrada en todo momento en torno a los abuelos, sin historias paralelas y escasos guiños cómicos, que sin embargo sí se dan en otras películas de Ozu. Asimismo, los escenarios no son inocentes: la vida en la pequeña ciudad portuaria de Onomichi transcurre tranquila; los ancianos —que visten a la japonesa y habitan una casa amplia— son personas conocidas y respetadas por sus vecinos y cada uno ocupa el lugar que le corresponde. Osaka, sin embargo —que apenas aparece visualmente— es un lugar brumoso, en donde vive uno de los hijos y que sólo tiene la función de apeadero en el viaje de ambos ancianos. Tokio se presenta amenazante, con edificios altos, despersonalizados, y «defendido» por chimeneas, que se asemejan visualmente a murallas, o acaso de la antigua aduana-control que en la época del aislamiento nacional había que sortear para entrar en la capital. No hay nada agradable en la gran ciudad. Incluso cuando la visitan en una excursión organizada lo hacen en el interior de un autobús cerrado. Tampoco se relacionan con tokiotas: los abuelos, aparte de con la familia, sólo mantendrán encuentros con viejos conocidos de Onomichi, (también disgustados con sus hijos[46]), y con los que conversarán —en la versión original— en su dialecto local. Eso acentúa la sensación de desplazamiento y vacío que sentirán en cuanto lleguen a la capital y se vean desatendidos por todos sus hijos… salvo por la viuda del hijo

[46] Cfr. Kate GEIST, «Narrative Strategies in Ozu's Late Films». En Nolleti-DESSER, *op. cit*. pág. 107.

perdido en la guerra, la cual irá adquiriendo protagonismo a la largo de la película hasta eclipsar totalmente a todos los demás hermanos, a excepción, quizá, de la hija menor, que es la más inocente y joven de la familia.

En cuanto al punto de vista temporal, la acción transcurre con casi total precisión entre finales de junio y la primera quincena de julio, justo en la época de aparición de las cigarras y el inicio de los grandes calores, hechos que se reflejan en el continuo canto de esos insectos en el pueblo (no así en la capital) y en las constantes referencias al calor y en el uso de abanicos.

Y respecto al punto de vista afectivo, la familia no es, desde luego, lo que parece a primera vista: junto con los abuelos (Shukichi, de 70 años[47] y Tomi, de 67), están los hijos —casados o no— y los nietos. Los hijos —contando entre ellos a la viuda del que perdieron— son cinco: El hijo mayor y primogénito es médico, de nombre Koichi, (47 años) está casado y tiene dos hijos; la hermana mayor (de nombre Shige y 44 años de edad) es propietaria de un salón de peluquería en la capital y también está casada; la viuda del desaparecido en la guerra (Noriko, de 28 años, y cuyo difunto marido se llamaba Shoji) trabaja en una conocida compañía. A continuación viene el menor de los hijos varones, Keizo (27 años), el cual está en Osaka y es empleado de los ferrocarriles públicos (*Japan Railines*, conocidos popularmente como JR). La última de las hijas, Kyoko (23 años), es maestra en el pueblo, y aún vive con sus padres; un cuadro a primera vista más que reconfortante: todos ellos están colocados e incluso uno de ellos ejerce una profesión de gran prestigio —aún ahora— como es la medicina.

---

[47] Las edades de los personajes están citadas por TOMASI (*op. cit.* págs. 24-28) sacadas del guión original.

Sin embargo, las cosas —como decíamos— no son lo que parecen. La familia ideal, envidia de los vecinos —como se entrevé ya en las primeras escenas— dista mucho de ser tan modélica: al llegar a Tokio, a la casa del médico, los padres descubren que vive en el cinturón industrial de la capital, con una clientela principalmente obrera, y da a entender que pasan ciertas estrecheces económicas (cuando se piensa en el menú de recibimiento se opta por uno sencillo), algo poco habitual entre los doctores japoneses. Los ancianos mismos comentan con sorpresa que pensaban que su hijo viviría más cerca del centro. Tampoco le van mejor las cosas a Shige; regenta un salón de peluquería, teóricamente de categoría, pero cerca de la casa de su hermano el médico, lo que le sitúa casi en la misma zona obrera. No tiene más suerte el hijo de Osaka, Keizo. Este trabaja en los ferrocarriles públicos (JR, como se ha comentado arriba), que después de la guerra se convirtieron en el refugio laboral de miles de soldados desmovilizados, lo que les sirvió para evitar el desempleo y la pobreza. Era un oficio de muy poco lustre, y quienes lo ejercieron después de la guerra cargaban con el lastre de ser considerados unos inútiles. En el caso de Keizo el *sambenito* es aún mayor, puesto que no pudo, por edad, combatir en la guerra. De hecho, durante buena parte de la película se deja entrever su comportamiento irresponsable: llega tarde a trabajar en un país en el que esto es casi un delito; avisado de la gravedad de su madre, no llega tampoco a tiempo para sus últimos momentos, y en el funeral es el único que no consigue un traje de luto. Ni siquiera sabe la edad exacta de su madre, cuando es interpelado al respecto por un compañero de trabajo[48]. Él mismo reconoce, en la escena en la que abandona momentáneamente el funeral, que no ha sido un buen hijo. Tampoco, durante el banquete

[48] *Ibid*. pág. 91.

fúnebre, consigue enderezar las cosas: reconoce que debe irse antes de tiempo porque tiene que redactar unos informes y —sobre todo— porque hay un partido de béisbol —el deporte nacional— que no quiere perderse. En cuanto a la hija mayor, —que por cierto es uno de los personajes mejor cincelados de la película— desde el primer momento se observa que no tiene demasiado aprecio a sus progenitores[49], en especial a su padre, sin que se revele de forma clara el porqué de esa actitud, muy del gusto de Ozu en toda la película, haciendo gala del refrán japonés que dice «Escucha una cosa y entiende diez[50]». Sólo después del intempestivo regreso a la casa-peluquería de Shige de su padre, totalmente bebido, acompañado de un amigo en iguales condiciones y escoltado por un policía, ella reconoce que no soporta a los borrachos. Ahí es cuando deja entrever la causa de su animadversión. El padre fue un gran bebedor (algo muy típico de los hombres en Japón), que sólo dejó ese hábito cuando nació la hija menor, por otra parte la más cercana a sus padres. Estos, por lo demás, desde un primer momento inspiran compasión[51]: el aire chaplinesco del anciano (posiblemente buscado por el director[52]) da un toque cariñoso a un personaje que en ningún momento pretende causar pro-

---

[49] Cfr. GEIST, En NOLLETI-DESSER, *op. cit.* pág. 106.

[50] *Ikkatsukara, jugatsu wakaru*: es un refrán que expresa muy bien la mentalidad japonesa en todos los órdenes, muy poco amiga del exceso de información verbal, y por la que se espera que el interlocutor adivine por sí mismo lo que no se dice con palabras.

[51] «Ozu también muestra risa y simpatía por sus personajes. Incluso cuando se ríe de sus personajes (…) Ozu siente afecto por todos ellos» (SCHRADER, *op. cit.* pág. 65).

[52] Aparte de la admiración que Ozu sentía por Chaplin, a quien consideraba uno de sus maestros, durante el rodaje de *Cuentos de Tokio* había podido ver *Candilejas* (Cfr. OZU. *op. cit.* Anotación del 9-II-1953, pág. 143). Es posible que se inspirara en el personaje de Calvero para dar un toque entrañable al abuelo Shukichi.

blemas. Sin embargo, en varios momentos de la película —como decimos— se deja entrever un pasado algo más turbulento, vinculado a la bebida, y que debió poner en riesgo la estabilidad familiar. Su misma mujer, Tomi —ejemplo de paciencia— lo comenta también en la conversación en casa de Noriko.

Respecto al hijo mayor, Koichi, el primogénito, es un personaje menos cincelado que Shige, su hermana. No parece tener rencor a sus progenitores, pero tampoco especial afecto: va a remolque de la punzantes decisiones de su hermana. Su frialdad se ve cuando, al recibir la noticia de la gravedad de la madre, inmediatamente parece que se olvida por el reclamo de su atención de un gato que pasa por el jardín de su casa y al que llama[53]. Además, su condición de hijo primogénito le obligaba a que se ocupara especialmente de sus padres (particularmente dándoles cobijo) algo que descuida a los pocos días de la llegada de los mismos sin que parezca haber una causa de fuerza mayor, puesto que su mujer parece en todo momento dispuesta a atenderles.

En cuanto a esta Noriko, se convierte en la verdadera protagonista de la película. Partiendo de una posición muy secundaria (no aparece demasiado en las primeras escenas e incluso llega tarde a la primera cita, lo que predispone falsamente al espectador en su contra[54], en una dialéctica muy del gusto de Ozu, en la que las cosas no son lo que parecen), va cobrando protagonismo a medida que sus cuñados van delegando en ella la tarea de cuidar de los ancianos. Ella asume el compromiso como si de sus padres se tratara, y resta días de sus preciadas vacaciones para poder atenderles, acoge a la anciana suegra en su casa cuan-

---

[53] Cfr. TOMASI, *op. cit.* pág. 90.

[54] *Ibid.* pág. 8.

do ninguno de los hijos parece tener sitio para ellos en sus hogares y termina acompañando al anciano en los primeros días de su viudedad, mientras que los demás hijos —salvo Kyoko— se han ido. El comentario del anciano Shukichi al final de la película es muy elocuente al decir que ella, sin ser de su sangre, ha hecho más por ellos que sus propios hijos, al tiempo que la anima a reconstruir su vida con otro hombre.

La escenas finales son de gran fuerza: Kyoko y Noriko, ambas vestidas casi igual y enfocadas de forma que parecen hermanas de sangre, hablan de todo lo que ha pasado: mientras la maestra, aún joven, se queja amargamente del comportamiento de sus hermanos, Noriko los disculpa, diciendo que cuando una persona forma una familia, los padres pasan a un segundo plano. Ante el comentario de Kyoko de que entonces la vida es muy cruel, Noriko responde que efectivamente es así, sin entrar en valoraciones de carácter moral, como quien se limita a exponer un hecho cierto: la visión que posiblemente Ozu compartía y que le llevaba a contemplar los cambios sociales en su país desde el punto de vista de un espectador sentado en el tatami...

Conclusión

No es fácil dar una definición exacta sobre *Cuentos de Tokio*, así como tampoco sobre Yasujiro Ozu. Su descubrimiento, relativamente tardío en occidente, y la complejidad de su lenguaje cinematográfico (paradójicamente producido por su renuncia voluntaria a complicar escenas y planos) hacen del cineasta nipón, en muchos sentidos, una incógnita. No ocurre así, sin embargo, con su repetida temática familiar: en un país en que el matrimonio es casi un deber social, todo el ritual que en Japón lleva casarse,

como lo es la búsqueda de pareja adecuada [el amor es más bien secundario], intermediarios encargados de poner en contacto a las parejas [llamados *nakodo*, generalmente amigos o familiares cercanos], conflicto de intereses entre la familia «de la que se sale» y «en la que se entra»… da, por supuesto, temática suficiente para más de una película. Todo ello, unido a la soltería de Ozu (casi con total seguridad involuntaria) le llevaría posiblemente, como experiencia personal, a filmar esa realidad social.

Sin embargo, las cosas no son lo que parecen, y podría decirse que Ozu intenta poner también sobre el tapete esa realidad: la pertenencia a una familia no implica necesariamente vínculos afectivos consistentes, más bien uno pertenece a una familia en la medida que se esfuerza por crear esos vínculos afectivos, como en el caso de Noriko, pero que puede observarse también en la toda la filmografía de posguerra de Ozu: de ésta podría decirse que, al igual que sus movimientos de cámara —en los que nos presenta una y otra vez una realidad vista desde distintos ángulos— de cada una de sus escenas, también sus diferentes películas sobre el mismo tema podrían asemejarse a «largos movimientos de cámara»: las diferentes perspectivas familiares que vemos en sus películas…

Ficha técnica

Cuentos de Tokio (*Tokyo monogatari*). Dirección: Yasujiro Ozu. Producción: Takeshi Yamamoto. Guión: Yasujiro Ozu; Kogo Noda. Música: Kojun Saito. Fotografía: Yuharu Atsuta. Reparto: Chishu Ryu; Chieko Higashiyama; Setsuko Hara; Haruko Sugimura. País: Japón. Año: 1953. Género: Drama. Duración: 136 min.

LA POSMODERNIDAD Y LA SOCIEDAD JAPONESA EN *LOST IN TRANSLATION*

Igor Barrenechea Marañón
(UPV/EHU)

> «Cuando un español —o cualquier otro europeo— se enfrenta por primera vez con Japón —visitándolo o interesándose por su economía o por su cultura— lo más probable es que experimente, sucesiva y simultáneamente, sensaciones de intriga, sorpresa, confusión, admiración o perplejidad».[1]

Introducción

En marzo de 2004, Sofia Coppola se paseaba por la alfombra roja para recoger la codiciada estatuilla al mejor guión original por su segundo largometraje, *Lost in Translation*, que, conservando su título en inglés, fue estrenada en España el 28 de enero de 2004. Nacida en Nueva York, en 1971, es hija del conocido director Francis Ford Coppola. Aunque participó como actriz, con poca fortuna, en varias de las películas de su padre, su inquietud iba destinada más bien a seguir sus pasos. En 1998 realizó su primer corto, con el título *Lick the Star*, y en 2000 dio su salto a la gran pantalla con el filme *Las vírgenes suicidas,* que tuvo un buena acogida. Sin embargo, su segundo trabajo, *Lost in*

---

[1] Camilo BARCIA, «La nueva escena política japonesa», en Florentino RODAO y Antonio LÓPEZ SANTOS (eds.), *El Japón contemporáneo*, Ediciones universidad de Salamanca, Salamanca, 1998, pág. 23.

Translation (2003), fue el filme que le ha dado el espaldarazo definitivo como directora. Aunque no lo conseguiría, era la tercera mujer que recibía la nominación como mejor director de la Academia de cine y la primera norteamericana. Además, el filme también fue nominado a otras cuatro categorías más. Eso sí, se alzaría con sendos Globos de Oro como mejor comedia y mejor guión original[2].

Al escribir el guión de *Lost in Translation* se inspiró en su propia experiencia personal durante su estancia en Tokio en la promoción de su filme *Las vírgenes suicidas*, cuando sus escuetas respuestas eran traducidas con largas frases para la prensa japonesa. Además, otra experiencia que le inspiró para el personaje de Bill Murray fue su propio padre, quien anunció licores en Japón en los años ochenta. También, según cuenta, vertió en ella su mala vivencia con el que fuera, por entonces, su marido, Spike Jonze, durante su estancia en la capital nipona.

La música de esta película es de Kevin Shields, ex de *My Bloody Valentine*, y de Brian Reitzell, batería del grupo Air, que grabó recopilaciones de *Tokyo dream-pop* para que Coppola las escuchara mientras escribía el guión. Todo ello nos daría las claves o pistas para valorar el modo creativo por el que se procede a desarrollar un guión de cine, ayudándonos a comprender mucho mejor el modo en el que capta la realidad la directora. Se pensó en rodarla en video digital, pero se inclinó por utilizar película de alta velocidad (la 5263 de Kodak), lo que posibilitaba ir a cual-

---

[2] Fue candidata a los *Independent Spirit Awards* a mejor director, película, interpretación masculina (Bill Murray) y guión. Ganó el premio Lina Mangiacapre y el de la sección *Contracorriente* a la mejor actriz (Scarlett Johansson) del Festival de Cine de Venecia 2003, el premio al mejor nuevo director del Festival de Cine de Valladolid 2003 y el premio de la FIPRESCI. Además, fue candidata al Premio del Cine Europeo a la mejor película internacional.

quier lugar y filmar sin tener que iluminar[3]. El rodaje duró tan sólo 27 días, utilizando los escenarios de Tokio y Kioto, entre el 1 de octubre y noviembre de 2002, con un bajo presupuesto de 4 millones de dólares. En Estados Unidos, la prensa consideró al filme una de las mejores películas del año (tanto el *New York Times* como el *Chicago Sun-Times* la valoraban así). No obstante, hubo algunas voces que la acusaron de ser una película racista, como comentaremos más tarde.

Al margen de premios y críticas, *Lost in Translation* se ha convertido en un referente cultural y como todo filme revela, desde su particular punto de vista, una parte de la realidad. Si la historia es siempre contemporánea, ¿qué mejor elemento productor de esa contemporaneidad que la propia imagen? El hecho de que tuviera tan buena acogida significaba que el filme sintetiza elementos con los que el espectador se identificaba.

Así, al desterrar la idea infundada de que la Historia se ocupa, tan solo, de los procesos políticos o militares de relieve, debemos de considerar qué le interesa saber sobre los cambios cotidianos producidos en la sociedad: en otras palabras, «el film es una innovación en imágenes de la historia»[4]. La activa reflexión social sobre la sociedad de masas y la sociedad de consumo nos revela que no todo viene sujeto por cómo las personas consumen sino por el modo en el que eso les afecta, cómo se sienten, por ejemplo. Así, *Lost in Translation* codifica un discurso emocional que nos permite, a través de la ficción, acercarnos a la realidad.

El cine se produce para la sociedad que lo consume y, por lo tanto, al ser consumido, revela qué le interesa. Ad-

---

[3] http://www.zinema.com/pelicula/2004/lostintr.htm

[4] Robert A. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997, pág. 22.

mite y acepta o bien escucha el discurso instaurado en él con un código de identificación particular e individual que le afectará en la concepción que tiene del mundo que le rodea. De este modo, el cine se convierte en agente de la historia, como afirma Ferro, en «un contraanálisis de la sociedad»[5]. Eso se observa —señala este autor— en la crítica de cine, porque «tampoco se limita al film, sino que se integra a todo el mundo que le rodea y con el que está necesariamente comunicado»[6].

El argumento de *Lost in Translation*

Bob Harris (Bill Murray) fue un actor de éxito en los 70 que, tras ver cómo su carrera cinematográfica se hundía sin remedio, acaba aceptando por una sustanciosa suma grabar una campaña publicitaria de whisky japonés, en Tokio. Allí coincide con Charlotte (Scarlett Johansson), la joven esposa de un fotógrafo, que se pasa el día fuera del hotel, dejando a su mujer abandonada en la capital japonesa. Tras terminar los estudios de filosofía, Charlotte no sabe qué hacer con su vida, le confiesa a Bob que está perdida y que, por eso, le ha acompañado a su marido.

Pero la cotidiana rutina que viven, en mayor medida, en el hotel, implica un choque cultural tremendo. Y aunque Charlotte hace un esfuerzo por integrarse en la cultura y visita un templo budista, le confiesa a una amiga por teléfono que no ha sentido nada. Se vislumbra que decírselo a su amiga no la consuela, ocultándole el hecho de que se siente infeliz, está llorando, como si no supiera confesar ese estado anímico por teléfono.

---

[5] Marc FERRO, *Historia Contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, pág. 38.

[6] *Ibidem*, pág. 39.

Bob también habla con su mujer pero no halla una respuesta satisfactoria desde el otro lado de la línea: *¿Tengo que preocuparme por ti, Bob?*, le pregunta, *Sólo si tú quieres*, le responde lacónico éste en un momento dado. El teléfono agudiza en ambos la distancia y la incomprensión, la soledad y la melancolía, revelando que aunque hablen a cientos de kilómetros no deja de observarse que son dos extraños que apenas tienen nada que decirse.

Tampoco la joven pareja se sabe comunicar. John (Giovanni Ribisi) está ensimismado en su trabajo, hasta se le ve más alegre cuando se encuentra con una joven estrella, Kelly (Anna Faris). Aquí hay una crítica mordaz a su insustancialidad, pues sólo sabe hablar de banalidades, Por el contrario, apenas tiene tiempo de hablar con Charlotte, que se halla tremendamente sola. Así, Charlotte sostiene una soledad imprecisa, la que se sustenta en el vacío de una vida sin expectativas, sin saber cual será su lugar en el mundo. Y que se agudiza, en ambos, ante una ciudad, Tokio, inmensa y ruidosa, llena de carteles de neón y de tráfico, y un gentío que no cesa nunca. Sin duda, ambos están *perdidos en la traducción*, pero también en el sentirse trasladados a un mundo distinto, lo que sintetiza elocuentemente el sentir que encarnan Bob y Charlotte en el filme.

Una breve aproximación a la historia de Japón desde los años 50 a la actualidad

Es evidente el desconocimiento que tenemos en Occidente de la cultura japonesa. Es posible que sepamos más de sus tradiciones y códigos de honor a partir de los filmes que hemos visto en nuestros cines que por un acercamiento directo a sus rasgos culturales. *Lost in Translation* nos descubre, desde la visión de la calle o la rutina en la vida de hotel, un mundo en sí mismo, pero el filme, con un pro-

tagonismo omnisciente de la ciudad de Tokio, nos invita a apuntar algunos rasgos sobre su sociedad. *Lost in Translation* puede ser una excusa válida para acercarnos a ella[7].

Debemos considerar, por una parte, su geografía. Japón no es un país grande, pero se caracteriza por ser muy montañoso; se compone de un sinfín de islas y sólo una quinta parte del país es fértil. Apenas si cuenta con recursos minerales de cierta importancia pero, aún con todo, es una de las «culturas más distintivas y refinadas del mundo»[8]. Gracias a unas copiosas lluvias y una utilización hábil de tan valioso medio, han logrado ser los agricultores más productivos del mundo. La lluvia ha hecho destacar un espectro verde de Japón, lo que ha llevado a una «gran sensibilidad»[9] hacia la naturaleza. Sin embargo, el hecho de encontrarse en un extremo del mundo y lejos de las rutas comerciales se convirtió en una ventaja, ya que le permitió «producir un modo de vida notablemente distinto»[10] que, en el film, se pone de relieve y que aún mantiene, a pesar de su occidentalización. Ahora bien, aunque Japón cayó dentro de la esfera de la civilización china, desarrolló aspectos únicos. En cuanto a las creencias, existen dos grandes ritos religiosos, el sintoismo, que es una veneración hacia la naturaleza, y el budismo, procedente de India, aunque se extendió rápidamente por China y Japón[11].

---

[7] Fernando DELAGE, «La transformación del sistema político japonés», en Florentino Rodao y Antonio López Santos (eds.), *El Japón Contemporáneo*, págs. 31-43. Cf. Edwin O REISCHAUER, *Japón. Historia de una nación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

[8] Edwin O REISCHAUER, *Japón. Historia de una nación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pág. 15.

[9] *Ibidem*, pág. 16.

[10] *Ibidem*. Pág. 17.

[11] Edwin O REISCHAUER, *op. cit.*, pág. 24-29. Hay otros relevantes como el confucionismo. Cf. BEASLEY, W. G., *Historia Contemporánea de Japón*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, págs. 15-17.

A partir de mediados de los años 50, Japón emergía como potencia económica, debido a diversos factores favorables, ayudado por el control gubernamental y el compromiso de la sociedad con el ahorro y la inversión, más que por el consumo. Japón comenzó a ser un país de manufactura de alta calidad, creándose las grandes marcas como Nikon, Canon, Sony, Honda, Toyota, etc. Sin embargo, los efectos negativos de esa rápida expansión fueron la falta de espacio y la superpoblación de las ciudades. Ahora bien, a pesar del enorme impulso que se dio a la sociedad, económicamente hablando, la mentalidad japonesa seguía siendo rígida, faltándole un «estilo más libre y personalizado de vida»[12].

La crisis energética de los años 70 hizo darse cuenta a Japón de su debilidad, ante la necesidad que tenía de importar la mayor parte de su energía. Las medidas que se adoptaron les permitieron capear el temporal y apuntalar la siguiente etapa en su economía, un salto cualitativo enorme, abogando por la vía tecnológica (automóviles e informática)[13.] Japón, pese a todo, «había tomado lo necesario de Occidente, fortaleciéndose y enriqueciéndose, así grandemente, pero sin perder su propia identidad»[14].

Claro que, aún cuando la sociedad japonesa parecía ser pujante, porque en términos económicos así parecía reflejarlo, «la corrupción, después de todo, se había convertido en algo habitual en la política japonesa»[15]. Fue el reflejo de los problemas que ha traído aparejados el desarrollo y la potenciación de la economía en detrimento de otros aspectos de la sociedad y causa manifiesta de la debilidad de los gobiernos actuales.

---

[12] *Ibidem*, pág. 257.
[13] BEASLEY, W. G., *op. cit*., pág. 364.
[14] Edwin O REISCHAUER, *op. cit*., pág. 334.
[15] Ian BURUMA, *op. cit*., pág. 188.

En suma, la sociedad contemporánea nipona revela su grado de fragilidad interna, el sistema de la posguerra se ha desgastado hasta tal punto que Japón se halla sumido en una grave crisis, en la búsqueda no sólo de un afán versado en la economía sino, ante todo, en una dirección con un cambio en las élites y una reorientación del país hacia «una democracia más desarrollada que les permita convertirse en un país *normal*». Además, a pesar de altos salarios, mínimos índices de desempleo y excelente asistencia sanitaria, como apunta Beasley, para la década de los 90, «en asuntos relativos a la calidad de vida faltaba todavía mucho por hacer»[16]. Ostentan una jornada laboral larga, en comparación a Europa o Estados Unidos, casas pequeñas, contaminación (aunque se ha intentado poner remedio) y fuerte densidad urbana.

Los referentes temáticos del filme

Lost in Translation resulta una película difícil de tipificar. Su carga emocional es tan fuerte, su ductilidad tan locuaz que, obviamente, cada uno la valorará y querrá destacar aspectos diferentes de ella. Pues, como afirma David Garrido, es una «película que pertenece a ese raro grupo de obras inclasificables, que se resisten a cualquier etiqueta, bien porque su naturaleza escapa a las mismas, bien porque cualquier calificativo que pueda hacerse sobre ella afronta el riesgo de quedarse corto»[17]. Se puede definir como un *filme posmoderno*, debido a que los dos protagonistas, Bob y Charlotte, están desencantados de la vida, aunque por razones distintas. Ella es una recién licenciada

---

[16] BEASLEY, W. G., *op. cit.*, págs. 377-381.

[17] www.labutcaba.net

universitaria sin rumbo vital, él un actor venido a menos que le duele que le hablen de su pasado[18].

El marco social en el que nos movemos (Tokio, donde el consumismo parece ser una pauta de conducta, unida a la despersonalización del individuo) nos conduce, por de pronto, a situarnos en este plano filosófico. Pero, además, como señala Rosenstone, esta película puede enmarcarse en los «trabajos que, situándose entre la historia dramática y el documental, entre la historia tradicional y el ensayo personal, utilizan las capacidades inherentes al medio para crear múltiples significados»[19]. Y, en este sentido, *Lost in Translation* permite ofrecernos muchos significados sobre la sociedad japonesa, por un lado, y sobre el mundo en el que vivimos, por otro.

Asimismo, podemos pensar, como afirma Ángel Luís Hueso, que «el hecho de estar constatando [en el cine] la aparición sucesiva de nuevas generaciones, nos lleva a ver cómo cada una de ellas aporta una visión diferente, aunque no lo haga de manera radical, de los acontecimientos históricos y de su propia existencia, con lo cual se produce un avance indudable de la propia historia, aunque quizás lo más interesante sea la superposición de actitudes mentales diferentes que responde a maneras distintas de interpretar la propia existencia»[20]. Dicho con otras palabras, en *Lost in Translation* observaremos no solo la relación entre dos generaciones diferentes (Bob un actor maduro y Charlotte

---

[18] Otros aspectos del posmodernismo que casan con el filme serían: surgimiento de ídolos momentáneos, según estén de moda; sociedad del consumo; se estimula la defensa del medio ambiente; los medios de masas y el marketing son nuevos centros de control y poder social; los contenidos de los mensajes importan menos que la forma y el grado de convicción; la vida es un show, etc.

[19] Robert A. ROSENSTONE, *op. cit.*, pág. 20.

[20] Ángel Luis HUESO, *EL cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998, pág. 15.

una joven que comienza a vivir), sino también una relación directa con un entorno distinto, nuevo. La reflexión sobre la realidad que, parece ofrecernos Sofia Coppola es un aporte a la Historia del presente.

El éxito cosechado por el film, en lo tocante al público, nos hace interesarnos por saber cómo ha sido posible ese atractivo de un filme aparentemente de *consumo*. A fin de cuentas como afirma este mismo historiador, «el cine es, a nuestro modo de ver, uno de los elementos más representativos de la contemporaneidad»[21]. Y esta realidad es la que intenta *radiografiar*[22] Sofia Coppola. Porque el cine nos permite codificar una serie de rasgos de la vida cotidiana que no pueden considerarse propiamente una cultura, sino una subcultura dominante que, de otro modo, no se resaltaría[23]. El hecho de que Sofia Coppola haya sabido capturarlo con su cámara explicaría la buena acogida del filme. Los temas tratados reflejan, por tanto, la atención de una inquietud demandada por el público y, así mismo, por la sociedad[24].

La (in)comunicación

Este gran tema del filme se puede descubrir a tres bandas. En primer lugar, entre Charlotte y su marido; en segundo, entre Bob y su mujer y, en último lugar, entre los dos protagonistas con el idioma japonés, sutil metáfora. Una escena inaugural nos los advierte cuando Bob recala en Tokio y es llevado al hotel en automóvil. En ese momento abre los ojos, es la apertura hacia un universo nuevo que acabará

---

[21] *Ibidem*, pág. 19.

[22] Robert A. ROSENSTONE, *op. cit*, pág. 14.

[23] Ángel Luis HUESO, *op, cit.*, pág 37-39.

[24] Robert A. ROSENSTONE, *op. cit*, pág. 34. Lo que este autor denomina «otro tipo de información».

por transformarle. Ante él brota la ciudad luminosa y hay un plano en el que se detiene la cámara un instante, se enfoca un cartel luminoso con la imposible (desde un punto de vista occidental) escritura japonesa. Bob lo observa detenidamente. Pero por mucho que lo observe no entenderá nada, no es un código que pueda descifrar.

En el filme, vía fax o llamada telefónica, Bob está en permanente diálogo con su mujer y sus hijos. Sin embargo, se expresa claramente que no hay una *verdadera* comunicación entre ellos. La mujer sólo se interesa por la opinión de Bob en lo tocante a qué color de la moqueta prefiere para su despacho o para recordarle alguna actividad que ha de desarrollar con sus hijos. En ningún instante se escucha un intercambio de palabras de cariño o de amor, o esa expresión tan propia de sentir la ausencia del otro (*te echo de menos*). En cambio, Charlotte se siente incomunicada porque no sabe hacia dónde quiere ir. Ha seguido a su marido, John, un famoso fotógrafo, hasta Tokio, pero ella, recién licenciada de filosofía en Yale, no tiene una perspectiva de futuro. «Con eso se gana mucho dinero», le dice en tono irónico Bob. La inquietud de Charlotte sobre su futuro nunca la expresará a su manera, no se la oiremos comentar, salvo a Bob, en la intimidad. John, egoístamente sólo piensa en su trabajo.

En un momento del filme ella propone a su marido abrir unas botellas de champagne para beber juntos: él le indica que se tiene que ir, ni siquiera tienen ese momento de intimidad que ofrecerse. Ella sutilmente le pide que se quede con ella, que no se vaya. Si bien, su marido le vuelve a decir que puede acompañarle pero que estará todo el día trabajando, por lo que estará sola. Así, cuando Bob le confiesa que, al principio de su matrimonio su mujer iba con ella a sus rodajes y que se divertían juntos, encontramos el eco de la situación por la que empieza a atravesar Charlotte. Incluso, al final, parece que podemos encontrar

otro paralelismo entre el joven matrimonio y la historia de Bob, cuando Charlotte recibe en fax de John anunciándolo que *pronto* (un *pronto* indeterminado) estarán juntos. De ahí a sentir que su matrimonio acabará como el de Bob hay sólo un paso.

Los planos en los que Charlotte, desde la ventana de la habitación, mira la panorámica de Tokio, nos revela lo solos que estamos, lo incomunicados que nos podemos sentir en el centro del mundo, por el hecho de que no sabemos interactuar con el espacio indefinido que nos rodea. Es una humanización deshumanizada que se traduce en el tema siguiente, en la soledad de los personajes. De otro modo, durante las sesiones fotográficas entenderemos la forma tan distinta que ofrece la lengua a la comunicación. El director del spot, en el filme, le da una larga explicación en japonés a Bob. Este le escucha y espera a que la traductora le indique lo que acaba de decirle. La traductora escuetamente le dice que le está pidiendo que gire un poco la cabeza hacia un lado. Aquello le desconcierta, son muchas palabras para una explicación tan breve. La ironía de Bob refleja, en todo caso, el distintivo de su carácter americano. La fórmula que utiliza para desahogarse, cuando llama té al whisky cuando el otro insiste en que quiere más intensidad dramática en su expresión es la ironía. Sin duda, aparte de humor, se reflejan dos actitudes culturales, donde la base lingüística es tan importante a la hora de interpelarse.

En otra escena, complementaria a la anterior, cuando Charlotte le dice a Bob que tiene un moratón en el dedo, éste le responde que hay que ir al hospital. En todo caso es curioso cómo, mientras el médico le da una larga explicación en japonés a Charlotte sobre su dedo, imaginamos que tiene alguna fractura, pero ella no le entiende. Afuera, en la sala de espera, Bob se ha hecho amigo de un peculiar señor mayor japonés con el que se divierte. Aunque, puede ser una escena sin significado, revela cómo hay un lengua-

je de signos en el que las dos personas se entienden (o no), pero que se comunican. Los dos se ríen como si hubiesen dicho algo gracioso.

Hay una complicidad, a pesar de todo, lo que permite valorar la comunicación no verbal, frente al plano anterior en el que el médico, por muchas explicaciones que ofrezca a Charlotte, nunca será capaz de trasmitirle nada. Esa misma comunicación se sintetiza en el modo en el que los dos personajes conectan, a través de la mirada. Si en Japón no es de buena educación mirar a los ojos al interlocutor, en cambio, en Europa y América es una insinuación de atracción.

La soledad y el existencialismo

Íntimamente relacionado con el tema anterior, la soledad se convierte en presa fácil de quien no se puede comunicar, sea en el mismo idioma, sea cuando uno necesita hablar con alguien y no le escucha o no se siente escuchado. Uno de esos momentos cumbres de la soledad es cuando, al final del filme, se produce una alarma en el hotel y los dos tienen que salir fuera, en pijama. Bob busca a Charlote, a la que se ve en un rincón. Se acerca a ella y, a pesar de que se han sentido incómodos en la escena anterior en el restaurante, tras la aventura de Bob con la cantante, el que Charlotte le confiese que le echará de menos es un reconocimiento del espacio vacío, la soledad, que entre los dos han sabido llenar en base a su amistad, a raíz de esta mutua compañía y entendimiento que uno ha encontrado en el otro.

Como afirma Hilario J. Rodríguez, así, «*Lost in Translation* es una historia de soledades en el lugar más solitario del mundo»[25]. La soledad se traduce en la necesidad de dejar de

---

[25] Hilario J. RODRÍGUEZ, «Tokio ya no nos quiere», *Dirigido por*, núm. 330, enero de 2004, pág. 32.

estar solos. Por eso, cuando los dos se reconocen, se comprenden, por razones diferentes: Bob en el ocaso de su carrera profesional, y ella perdida sin saber qué hacer con su vida, es cuando le propone, una noche, en el bar, *salir huyendo de esa prisión*. Idea que ella comparte, jovialmente, sin llevarla a cabo. Son muchos los planos en los que se ve a Charlotte vagando sola por el hotel, sin rumbo. Es esa soledad existencial en la que siempre hay gente a su alrededor pero no se está verdaderamente acompañado. En las diversas ocasiones que se la ve en la mesa con su marido, bien con un grupo de conocidos, bien con la actriz, se la siente sola.

El mismo Bob, que escoge sentarse en una esquina de la barra del bar para beber su whisky, está solo hasta que conoce a Charlotte. Va a nadar solo, se encuentra a Charlotte por el pasillo, en una ocasión; se han visto en el ascensor pero no se han hablado hasta ahora. Entonces, es cuando da la sensación de que han dejado de sentirse solos. Hasta pasan una noche juntos, disfrutando de la televisión, haciéndose compañía, que es lo que necesitan.

Esta evocación existencialista se extrae de la misma sociedad contemporánea. Charlotte es filósofa y no parece que sea casual la elección de sus estudios. Vive angustiada sin un objetivo vital. La soledad, el humanismo y la angustia (existencial) son los tres ejes discursivos de esta filosofía[26]. Todo ello viene en buena medida subrayado cuando ella confiesa que no ha sentido nada en un templo budista, pudiendo interpretarse que Dios no existe. Claro que Sofia Coppola no se mete en disquisiciones sino en reflexiones sobre las personas en el mundo contemporáneo. El mismo Bob anda perdido, sufre la *crisis de los cincuenta*, nada cambia para él, excepto conocer a Charlotte, que le hace

---

[26] Jean-Paul SARTRE, *El existencialismo es un humanismo*, Edhasa, Barcelona, 1999.

sentir ese precipicio. Lo que uno vive es electivo, afirma Sartre, no depende más que de uno mismo, amar, odiar, ser o no ser, pero ante todo, uno mismo «es responsable de lo que es»[27]. Por eso es tan importante saber amar, saber comunicarse y saber ser libre y, ante todo, no sentirse solo.

La (des)humanización

La incomunicación y la soledad derivan, en consecuencia, hacia otro aspecto importante de la contemporaneidad, la deshumanización. Si no sabemos entendernos, si estamos solos, lo que nos lleva es a la falta de cariño y a la deshumanización. Es otra arteria esencial del filme de Sofia Coppola. Volvamos a la pareja protagonista. Bob está, una noche, bañándose y habla con su mujer por el móvil. Durante la conversación con su mujer, en un momento dado, ella le pregunta si debe preocuparse. Reflejando esa falta de afecto, responde lacónico: «sólo si tú quieres». Su mujer rápidamente le dice que tiene otras cosas que hacer y le cuelga. Por eso, cuando se acaba acostando con la cantante del hotel, hay una mezcla de estupor y de culpabilidad en Bob a la mañana siguiente. Necesita cubrir esas horas con alguien, para no estar solo, aunque no tenga ninguna importancia para él.

Del mismo modo, Charlotte está y se siente sola y se enamora de Bob porque no tiene a nadie más, se halla desorientada respecto a su futuro y no sabe cómo definir su existencia. Si Bob habla con su mujer pero sobre temas corrientes, no sobre ellos mismos, Charlotte tiene la oportunidad de dormir con su marido, pero tampoco se dicen gran cosa. Todo lo más, John le expresa lo mucho que la quiere pero no tiene tiempo real para estar con ella o no lo

[27] *Ibidem*, pág. 33.

materializa, ni siquiera cuando están durmiendo juntos para que el abrazo de él la consuele a Charlotte que sufre de insomnio. Tampoco se entienden, ya que en ambos no provoca el mismo sentimiento la joven actriz, amiga de su marido, Kelly. Mientras que Charlotte se ríe de ella, John le reprocha que no todos han tenido ocasión de estudiar y, cuando quedan con ella en el bar, él parece fascinado con la insulsa conversación de la actriz, que es la única que se ríe de sus chistes y su insustancialidad.

Por eso, la escena final es un elemento sutil y un recurso expresivo muy inteligente. Antes de salir del hotel llama a Charlotte a su habitación. Por allí hay una mujer rubia que parece haberle reconocido. Le ve fotografiándose con el grupo de japoneses que le acompaña a todas partes y se acerca a él. Sin embargo, aunque educadamente Bob la saluda, rápidamente pasa a acercarse a Charlotte, despreciando a la otra mujer. No es casual esta anécdota, pues Bob revela sus emociones, la verdadera necesidad que tiene de estar con Charlotte, demostrando su humanidad, ignorando así un galanteo fácil y consolador. Sin embargo, en ese instante, no son capaces de despedirse, al no saber qué decirse, volviendo así a reiterar el efecto *incomunicador* de la sociedad actual. Cuando le trasladan en coche al aeropuerto, Bob la ve. Pide al chofer que le espere y se encamina hacia donde ella. La persigue por una larga calle, la vemos de espaldas, despersonalizada, hasta que él la llama. Se gira, se le aprecian los ojos enrojecidos por sus lágrimas, y se abrazan con cariño. Son dos personas que se encuentran entre la multitud, se conocen, se reconocen y se quieren. En un leve susurro, Bob le dice algo al oído, que ella recibe con agradecimiento y sonríe. Frente a la incomunicación, las palabras cercanas; frente a la soledad, el abrazo y beso apasionado, frente a la deshumanización unas palabras que, seguramente, serán de apoyo y de calor humano. Hay una nota clara de optimismo y de proximidad, de lectura positiva en el filme.

Tampoco debemos de olvidarnos del papel que juegan las respectivas profesiones de Bob y Charlotte. Ya hemos comentado que no es casual que Charlotte se acabe de graduar en filosofía. Socialmente, muchos la consideran una carrera *inútil*: ¿Para qué sirve saber reflexionar sobre filosofía en una sociedad en donde los retos vienen dado por la tecnología y los negocios? Parece que para nada, hay pocas opciones de trabajo, de ahí proviene la crisis vital de Charlotte.

Los ideales se han acabado, es la posmodernidad en estado puro, es víctima de una sociedad que siente adoración, no por el saber, sino por el espectáculo y la imagen. Bob, por su parte, a pesar de que gana mucho dinero con su campaña, tiene un éxito que es falso. Gana dinero, sí; pero vendiéndose al mejor postor y no haciendo lo que le gustaría hacer, teatro. No ha sabido arriesgar, no es valiente, ha acabado por perder el valor de su individualidad, consumido por esa *crisis de los cincuenta*. Hasta esta falta de personalidad se refleja cuando, finalmente, acude al show al que le han invitado. Él al principio se resiste, no quiere quedarse un día más en Tokio pero, al final, obligado por las circunstancias cede ante su representante.

Claro que ese último abrazo, en la escena final de la película, producto de su amistad y del cariño que se han profesado en esos días, parece revelarse simbólicamente cómo en esos días en Tokio algo más profundo ha cambiado para ellos: la posibilidad de *ser*, ante la falta de esperanzas con las que habían arrancado sus personajes al inicio del filme, superando así la premisa de un existencialismo destinado al dolor y al sufrimiento, para enfocarlo a otra dimensión, donde el ser humano «no es nada más que sus actos, nada más que su vida»[28]. Además, Sartre le otorga a esto un lado integrador, quizás el carácter último del filme

---

[28] *Ibidem*, pág. 56.

sin quererlo: «todo proyecto [de vida], por más individual que sea, tiene un valor universal»[29]. Lo que podría explicarnos por qué este filme fue tan bien acogido por toda clase de público.

Cultura japonesa y racismo

Un claro ejemplo reside cuando Charlote visita la ciudad de Kioto. Los grandes templos budistas, la *geisha* y esa quietud fuera de la gran urbe de Tokio, se convierten en dos mundos integrados que caracterizan, sorprendentemente para Occidente, a la sociedad nipona actual. Otro momento será cuando en el hotel se imparten clases de arreglos florales. En una escena, Charlote, que pasea por el hotel como quien pasea por una avenida, se encuentra con varias mujeres disfrutando de una concentración máxima, preparando conjuntos florales. Un ejemplo manifiesto del gran respeto que sienten por la belleza y la naturaleza los japoneses[30].

Es posible que, desde otra óptica, podamos pensar que *Lost in Translation* es un filme racista o bien que se burla, de algún modo, de la manera de ser de los japoneses: Serviciales hasta un extremo excesivo, muy extravagantes, diminutos (contrasta la altura de Bob en el ascensor respecto a sus homólogos nipones y, no olvidemos, el detalle de la ducha cuando comprueba que no le llega ni al hombro). Pero no dejan de ser notas incidentales de la trama. En ningún momento se aprecia que se haga una alusión directa de desprecio hacia ellos. Es un choque cultural de una concepción del tiempo, del espacio y de filosofía de vida. A fin de cuentas, debemos de pensar que «todas las sociedades aco-

---

[29] *Ibidem*, pág. 67.
[30] Edwin O. REISCHAUER, *op. cit*., pág. 16.

gen sus imágenes en función de su propia cultura»[31]. Sin embargo, el autor de un artículo publicado en *The Guardian* llega a afirmar que en esta película hay un «anti-Japanese racism, which is its very spine»[32]. Ahora bien, este autor hace una matización, ya que considera que, a pesar de que no trata bien al Japón moderno, al ser meros imitadores del estilo de vida occidental («She portrays the contemporary Japanese as ridiculous people who have lost contact with their own culture»[33]), sí es respetuosa con el Japón antiguo.

También podría apuntarse un desprecio por el budismo, cuando Charlotte confiesa a una amiga que no ha sentido nada en su visita a un templo budista. Ahora bien, estas palabras reflejan más que no sabe qué hacer con su existencia que una cuestión religiosa. El filme no se detiene en ningún momento a comparar ceremoniales religiosos, aunque ese individualismo a la hora de perfilar el ceremonial en el templo agudiza más la soledad de la protagonista. En cambio, sí podría contraponerse la figura histriónica del presentador del show al que ha sido invitado Bob, a la de la joven actriz americana, Kelly, que va a promocionar su filme en Japón. Aún así, hay un par de momentos en los que Bob se relaja en una bañera; de modo inconsciente adquiere una costumbre muy japonesa «como medio de relajación al final del día de trabajo»[34]. Hay valores que, de algún modo, se trasmiten de unas culturas a otras, unas las desarrollan más y otras las hacen suyas, como es el caso. Y el autor del crítico artículo sobre el filme se olvida de mencionarlas. Un filme, por supuesto, hay que saber valorarlo

---

[31] Marc FERRO, *op. cit.*, pág. 25.

[32] DAY, KIKU, «Totally lost in translation», *The Guardian*, 24 de enero de 2004.

[33] *Ibidem*.

[34] Edwin O. REISCHAUER, *op. cit.*, pág. 18.

en todas sus partes, no siempre es coherente en todo momento.

A fin de cuentas, es la mirada occidental, la de la directora, como sabemos, la que capta la sociedad japonesa desde un particular punto de vista. Pero el remarcar las diferencias que existen entre ambas culturas no evidencia más que un mayor contraste cultural, pero no intelectual ni mucho menos racista, porque si no, no se explicaría que Japón sea una de las sociedades más avanzadas del planeta.

Imitando a Occidente, la contemporaneidad japonesa

El hecho de que Bob, un actor venido a menos en su país, afirme que en vez de estar trabajando en una obra de teatro se encuentre allí rodando una campaña publicitaria por la nada despreciable suma de dos millones de dólares, nos revela no sólo ese apego que tienen los japoneses a los clásicos (*La dolce vita* es un ejemplo de ello; además, se puede ver la escena de *Los siete samuráis* de Kurosawa), sino cómo se valoran los elementos culturales americanos que se incorporan a su cultura (aunque no la llegan a asimilar) con verdadera pasión.

El que llamen a un actor norteamericano para esponsorizar una marca de whisky nipona o que hablen de un presentador como del «Johnny Carson americano», revela esa necesidad de enfocar su cultura en positivo, tomando como referente la americana (influencia, claro está, de la ocupación americana después de la guerra mundial). Tampoco debemos de olvidar que cuando está realizando la sesión fotográfica para el spot le dicen que ponga la pose de Roger Moore, de tal modo, que refleja que la imitación, a pesar de que tienen un actor original, es un arte en toda regla.

Por tanto, el filme se hace eco de dos culturas distintas. Un Japón ancestral, el de sus tradiciones religiosas y

culturales, las fórmulas del respeto, ese amor por las flores y esos rituales antiguos, la imagen de la pareja de novios (vestidos para la ocasión con todo el ornamento tradicional que causan envidia en Charlotte) y, por supuesto, ese Japón tecnificado y moderno. A fin de cuentas, todas las sociedades hacen suyos modelos cogidos de otras culturas, los modelan a su beneficio y los incorporan como parte de su ser. Japón no es una excepción y su historia viene de la mano de esa acomodación cultural de elementos extraños[35].

Las salas de fiesta por las que pasan, durante una noche de fiesta, son sicodélicas, apenas nada tienen que ver con sus homólogas de otros países. El colmo es cuando les persiguen con una ametralladora de juguete por la calle, como si fuesen unos niños que huyen de una fechoría que han cometido, perseguidos por la autoridad. Hemos de pensar que en Japón, frente a las sociedades occidentales, el número de crímenes violentos o violaciones es menor, de ahí que se convierta en una especie de referente simbólico[36].

Sin embargo, cuando Bob llega al hotel, se le recibe con toda educación, se le ofrece un *meishi*, una tarjeta que se suelen intercambiar los japoneses, en la que, en primer lugar, suele aparecer el nombre de la empresa. Es la fusión entre la educación cortés y los valores contemporáneos que se condesa en una simple tarjeta.

Si hay algo curioso es el amor que sienten por el karaoke o por la música americana. En el hotel hay una cantante pelirroja, con la que se acaba acostando Bob, que ameniza las veladas nocturnas. La música es un recurso narrativo y simbólico más que debe ser tenido en cuenta[37].

---

[35] BEASLEY, W. G., *op. cit.*, pág. 398-401.
[36] Edwin O. REISCHAUER, *op. cit.*, pág. 311.
[37] Ángel Luis HUESO, *op, cit.*, pág. 53-57.

Y cuando van los dos protagonistas de fiesta, se encuentran en su salsa, divertidos y joviales con el karaoke, porque se les permite sacar a relucir su idioma. De hecho, la joven actriz que conoce a John, el marido de Charlotte, se entretendrá una noche cantando ante un público inexpresivo. Pero ella utilizará la música como un modo de ser ella misma y de expresarse. Pero, al mismo tiempo, el personaje de esta actriz es un modo de vulgarizar también la cultura americana que se exporta en el exterior. Si nos detenemos a perfilar este personaje vemos que es una mujer insustancial, tal y como es evidente en el monólogo que sostiene sobre que es anoréxica y que deben de tomar una fórmula para el estómago que tanto aburre a Charlotte. Tampoco le interesa mucho la conversación que sostiene con el acompañante de la actriz.

Si, de algún modo, parece que en el filme se quiere humillar el sentido del humor nipón tan extravagante, este personaje, Kelly, lo equilibra, a tenor de que no deja de ser igual de patético, aunque sea una estrella de cine americana en alza, de promoción en Japón. Su comentario acerca de que tiene mucho en común con Keanu Reeves, con el que ha trabajado en su última película, es ridículo, pues en realidad aclara que lo único que les une es que viven en la misma ciudad y los dos tienen perro.

Tokio(東京都) y la globalización

Tokio es uno de los núcleos urbanos más importantes del planeta, contiene uno de los principales centros financieros del mundo y es la capital política de Japón. La ciudad, habremos de señalar, tiene un número menor de rascacielos en comparación con otras ciudades, debido al riesgo de terremotos existente. Por ello, la mayoría de sus edificios no tiene más de 10 pisos. Es interesante considerar que, frente a otras ciudades, con un cierto diseño pro-

pio, Tokio destaca por su complejidad. Las arterias principales no son terrestres sino subterráneas, como la línea del metro. Junto a ellas desarrolla toda la actividad de ocio, comercio y negocios.

Las grandes estaciones se convierten en enormes complejos para el ocio y el comercio. De hecho, «no son núcleos residenciales sino espacios de convivencia pasajera y provisional: hoteles, restaurantes, locales de comida rápida, karaokes o bares musicales, centros de congresos, etc.»[38]. Será, en este entorno, en el que nos movamos. Un entorno más impersonal si cabe que lo que puede ser el real en el que viven los japoneses. Pero es lo que un extranjero capta a su alrededor, lo que vive y observa, lo que *capitaliza* en su interior.

La gran urbe, luminosa y populosa tanto de día como de noche, es la esencia de un mundo nuevo y de contrastes. «En Tokio coexisten constantemente dos realidades. La cara y la cruz de una misma sociedad, donde viven dos mundos que parecen imposibles de relacionar: el de la contemplación y la meditación frente a la vorágine y el sinsentido de la contemporaneidad. La Ciudad Global y su cultura urbana están desmembradas de la sociedad donde se instalan, no tienen pertenencia social, ni lugar; nadie reconoce como propia la cultura que se vive en la globalización. Se podría pensar que en una sociedad que pertenece sin duda a una de las ciudades globales, sus habitantes se sentirían inmersos en un mundo que les pertenece. La realidad es que la cotidianeidad les es tan ajena como a cualquiera: sienten que su cultura ha sido invadida por otra»[39]. Quizás, en el filme, no parece observarse esta invasión,

---

[38] http://www.arqa.com/informacion.cfm/n.7397.cfm. Por Josep Maria Montaner y Zaida Muxi, publicado en el suplemento Culturas de *La Vanguardia*.

[39] *Ibidem*.

sino más bien una acomodación a la cultura americana, una acomodación entre lo que son sus propios rasgos culturales y los que provienen de fuera. Por eso se observa que tanto Bob como Charlotte, al principio, no saben entender esta cultura. No porque no lo desean sino porque no son capaces de asumir el ritmo vital que les rodea, tan distinto al que conocen. Se trata de ritmos y concepciones del tiempo y del espacio diferentes.

Pero eso no les evita hacer un esfuerzo por querer integrarse en esa sociedad. Quizás no pueden entenderse de palabra, pero sí escenifican en varios momentos el interés por vivir el espíritu japonés. En la escena en la que salen por la noche, disfrutan del ambiente social nipón: a Bob le vemos de charlar con uno de los conocidos de Charlotte y disfrutan de una velada juntos de karaoke. A su vez, la escena en la consulta del médico, en la que Bob se divierte con un anciano, nos refleja este nuevo hecho. Finalmente, el que a los dos les guste reunirse en un restaurante fuera del hotel certifica esa impresión de que la ciudad de Tokio les ha acabado por seducir de alguna manera, aunque haya elementos que no distingan, como la diferencia de los platos en la carta que les muestran.

Además, como punto final, debemos de pensar en lo que implica la globalización. Se da mucha importancia al hecho de poder comunicarnos rápidamente, la tecnología nos facilita y permite mantenernos informados al instante sobre la realidad. También los medios de transporte actuales nos ofrecen una seguridad y confort a la hora de viajar a distintos puntos del planeta rápidamente. Sin embargo, eso no evita que haya elementos que nos separen en esa comunicación global. El idioma, por ejemplo, las actitudes y costumbres, todo ello son rasgos únicos y propios de cada cultura y, en este caso, se revela gráficamente en la cultura japonesa.

Ahora bien, debemos de pensar que a pesar de esas diferencias, hay elementos universales que nos unen como

seres humanos, un lenguaje común, la belleza, por ejemplo, Charlotte, como una mujer más, se dedica a ornamentar un ramillete de flores, o la música, sorprendentemente, aunque sea americana.

Por ello, aunque existe una barrera lingüística importante, puesto que «el carácter distintivo de Japón se ha visto acentuado tal vez por su diferenciación lingüística»[40], y una diferenciación cultural, debido a su aislamiento geográfico en el pasado, eso no impide entrar en relación con esa rica cultura ni, el filme, evita mostrarle el respeto que la merece. De hecho, hay unos instantes es los que parece atisbarse una especie de aculturación de Bob y de Charlotte. Sin ir más lejos, es el momento en el que se produce la alarma de incendios: Bob baja con una bata con adornos florales japoneses, que, aunque le queda corta, es un rasgo distintivo. Esa misma noche, cuando se despiden en el hotel y ella le pide que no se vaya, se vislumbra que lo que beben no es sino sake, la bebida típica de allí. Tras querer irse de Tokio a la primera oportunidad, Bob ahora no desea dejar a Charlotte. Sin duda, la globalización nos lleva inexplicablemente a pensar que a pesar de las diferencias culturales, hay personas que se abren y se acomodan y acostumbran al espacio de otras realidades.

A modo de conclusión

A tenor de la buena acogida que obtuvo el filme en España, con un total de 1.114.618 de espectadores[41], se podría afirmar que *Lost in Translation* toca temas universales y actuales. Tanto la soledad como la incomunicación se

---

40 Edwin O. REISCHAUER, *op. cit*. pág. 19.

41 www.mcu.es

han convertido en las sociedades contemporáneas en una contradicción inherente a ellas, a pesar de que contamos con más y mayores medios para poder comunicarnos a larga distancia o estar en permanente comunicación. De hecho, como comenta Marc Ferro, esto nos revela que el cineasta puede «ofrecer a la sociedad una historia de la que hasta ahora se veía privada por las instituciones»[42]. Pues, a fin de cuentas, frente a lo que es el progreso, el bienestar, la tecnología, tanto Bob como Charlotte andan necesitados de sentimientos y eso no se puede reflejar de otro modo que en los recursos dramáticos de la ficción y la imagen. Ella es filósofa, una carrera humanista que no tiene un reflejo práctico en la sociedad de lo útil y lo práctico. Él, un actor de cine (que es imagen, nada más que imagen), que ha firmado un contrato millonario por llevar a cabo unos spots, pero que significan bien poco a nivel personal para él, a tenor de que es un actor sin reclamo ya en la gran pantalla.

Lost in Translation se convierte en un intenso retrato de una sociedad contemporánea abocada a la incomunicación, a la soledad y a la deshumanización, si bien, con cierta esperanza, como parece traducirse en el abierto final. Pero, además, se anuncian aspectos de una globalidad falsa, ya que no por estar mejor comunicados, es más fácil saberse entender.

El culto a la tecnología, a la imagen, al móvil o al fax no evitan que las personas se sientan solas ni ávidas de cariño. Aún con todo, esa no dejará de ser una mirada expresada desde un punto de vista occidental, que incluye cierta admiración, final, a los rasgos autóctonos nipones que no dejan de evidenciarse a lo largo del filme, a pesar de las críticas a su cultura.

---

42 Marc FERRO, *op. cit.*, pág. 27.

Si la posmodernidad cabe calificarse como una época de desencanto, en que el futuro y el pasado pierden significado, debemos de afirmar que en la cultura nipona, el pasado es parte de la realidad. Quizás sea lo que más sorprenda a Charlotte en su visita a Kioto o bien cuando se la invita a llevar a cabo unos arreglos florales entre varias mujeres japonesas, vestidas algunas de ellas con sus típicos vestidos, en el ambiente de confort y modernidad del hotel. Por eso podemos afirmar que «este carácter testimonial es el que nos lleva a propugnar la necesidad de utilizar el cine como uno de los elementos más idóneos para poder conocer e interpretar las claves propias de la sociedad contemporánea»[43].

Quizás, por eso, en el momento culminante de la película, no hace falta que sepamos que es lo que le dice realmente Bob a Charlotte porque en la radiografía *velada* de la película está contenida la respuesta: a pesar de todos los problemas inherentes a la contemporaneidad, no debe de dejar de ser ella misma, porque siempre hay sitio para el individuo, para sus tradiciones, para su yo interno, para la comunicación y para la humanidad.

Ficha técnica

Lost in Translation. Nacionalidad: EEUU/Japón. Dirección: Sofia Coppola. Intérpretes: Scarlett Johansson, Bill Murray, Giovanni Ribisi, Anna Faris, Akiko Takeshita, Ryuichiro. Fotografía: Lance Acord. Música: Brian Reitzell. Montaje: Sarah Flack. Género: Drama / Comedia / Romance. Año: 2003. Duración: 102 minutos.

---

[43] Ángel Luis HUESO, *op. cit.*, pág. 19.

OTRAS PELÍCULAS SOBRE CHINA Y JAPÓN EN EL SIGLO XX*

1. China

Los gusanos de seda en primavera. Título original: *Chun Can*. Director: Chen Bugao. Guión: Cai Chusshen; Xia Yan. Producción: Mingxing Film. Año: 1933. Duración: 100 min. Intérpretes: Xiao Ying; Yan Yuexian; Gong Jianong. Resumen: Película muda, de propaganda marxista. Quizá la primera gran película china. Narra la historia (en formato documental) de una familia de granjeros chinos, productores de gusanos de seda, que se ven obligados a bajar los precios de su producto, y a realizar largos desplazamientos para colocarlo, debido a la fuerte competencia extranjera y a la lucha de los señores de la guerra.

Primavera de un pueblo pequeño. Título original: *Xiao chen zhi chun*. Director: Feli Mu. Guión: Li Tianji. Intérpretes: Wei Wei; Zhang Hongmei; Li Wei. Año: 1948. Duración: 116 min. Resumen: Realizada poco antes de la subida al poder de Mao, esta película está considerada una

* Esta relación no pretende ser ni mucho menos exhaustiva, sino incluir algunas otras películas, no comentadas en el texto, que aportan visiones distintas de la sociedad china y japonesa en el siglo XX.

de las mejores del cine chino, a pesar de haber estado a punto de desaparecer, pues el nuevo gobierno comunista la calificó de retrógrada. Narra la historia de una familia china de buena posición arruinada por la guerra, aunque conserva aún la casa familiar y cierta reputación. La vida transcurre sin sobresaltos hasta la aparición en escena de un médico, antiguo amigo de la infancia de la hija de dicha familia, la cual está ya casada. El conflicto amoroso que surge (enamoramiento del médico *versus* lealtad a su marido y familia) es sobre el que se sustenta la trama de la película.

Havoc in Heaven (versión en inglés). Título original: *Dà nào tian gong*. Director: Wain Laiming. Guión: Li Kuero; Wan Laiming. Año: 1961 y 1964. Duración: 87 min. Resumen: Película de dibujos animados, de gran calidad y rodada en dos partes. Ganó el premio de mejor película en el Festival Internacional de Cine de Londres. Convierte una historia tradicional de la literatura china del siglo XVI y de carácter budista (una búsqueda de textos religiosos) en una pelea contra la opresión del Emperador Celeste de Jade. Su excelente calidad técnica tuvo un gran impacto en toda Asia en los años sesenta.

Ciudad de Hibisco. Título original: *Fu rong zhen*. Director: Xie Jin. Guión: An Cheng; Xie Jin y Gu Hua. Intérpretes: Jiang Wen; Liu Linian; Liu Xiaoqing. Año: 1986. Duración: 164 min. Resumen: Una mujer está felizmente casada desde antes de la proclamación de la revolución cultural y regenta un próspero establecimiento de comidas de carretera. Cuando la Revolución Cultural llegue, será acusada de pequeño-burguesa y su establecimiento será confiscado. Su marido, desesperado, se suicida, y ella se ve obligada a abandonar el lugar e intentar rehacer su vida, lo que no le será fácil en absoluto.

Sorgo rojo. Título original: *Hang gao Liang*. Director: Zhang Yimou. Guión: Chen Jianyu; Zhu Wei. Intérpretes: Gong Li; Jiang Wen; Ten Rujun; Jin Lin; Ji Cunhua. Año: 1987. Duración: 91 min. Resumen: Una joven mujer debe casarse por conveniencia, por orden de su padre, con un viejo enfermo que sin embargo es muy rico y posee una destilería. Ella, sin embargo, termina enamorándose de uno de sus criados. Esta película obtuvo un Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín en 1988.

El último emperador. Título original: *The Last Emperor*. Director: Bernardo Bertolucci. Guión: Bernardo Bertolucci; Mark Peploe. Intérpretes: John Lone, Joan Chen, Peter O'Toole, Ruocheng Ying. Año: 1987. Duración: 160 min. Resumen: Coproducción entre China, Francia, Reino Unido e Italia. Ganadora de 9 Oscars. Es un excelente resumen de la historia reciente de China en la persona de uno de sus protagonistas, el emperador Pu Yi, coronado como tal a los tres años pero pronto depuesto por el Kuomitang. Posteriormente fue nombrado emperador del gobierno títere de Manchukuo, bajo control japonés. Una vez acabada la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil china, el nuevo gobierno comunista le perdonó la vida y lo convirtió en un ciudadano normal. Acabó su vida como jardinero en el parque botánico de Pekín.

Adiós a mi concubina. Título original: *Bawang Biè Ji*. Director: Chen Kaige. Guión: Lillian Lee; Wei Lu. Intérpretes: Leslie Cheung; Fengyi Zhang; Gong Li. Año: 1993. Duración: 171 min. Resumen: Es una de las películas más galardonadas del cine chino. Trata la historia de China desde los años 20 hasta los 70 a través de la vida de dos actores de ópera, aunque no sólo abarca temática histórica sino que trata también el tema de los abusos sexuales, la homosexualidad y la dureza de vida en las compañías de teatro chinas.

La caja china. Título en inglés: *Chinese Box*. Director: Wayne Wang. Guión: Larry Gross, Jean Claude Carrierre. Intérpretes: Jeremy Irons, Gong Li, Maggi Cheung, Michael Hui, Ruben Blades. Año: 1997. Duración: 112 min. Resumen: La trama de esta película es la historia reciente de Hong Kong, concretamente su devolución a la soberanía china, contada a través de la historia de amor de sus tres protagonistas: un periodista (John), enfermo de leucemia y que sabe que va a morir, enamorado de una ex prostituta (Vivian), que a su vez tiene un novio indeciso (Chang) que no se atreve a casarse con ella por el oscuro pasado de la chica. Ésta, consciente de hallarse en el corazón de ambos, deberá decidir.

La bicicleta de Pekín. Título original: *Shi qi suì de dan che*. Director: Wang Xiaoshuai. Guión: Peggy Chiao; Sanping han; Hsiao-min Hsu. Intérpretes: Cui Lin; li Bin; Xun Znou; Yuannyuan Gao. Año: 2001. Duración: 94 min. Resumen: Un joven de provincias ha llegado a Pekín y encuentra trabajo como repartidor de correo, para lo cual la empresa le facilita una bicicleta. Tiempo después alguien se la roba y la vende. Y acaba en manos de una chica estudiante, de clase pobre, que la adquiere en un mercado de segunda mano. Cuando el joven encuentra la bicicleta, se plantea quién es el verdadero dueño de la misma.

Balzac y la joven costurera china. Título original: *Balzac et la petite taillense chinoise*. Director: Sijie Dai. Guión: Sijie Dai, Nadine Perront. Intérpretes: Zhou Xun, Kun Chen, Liu Ye. Año: 2002. Duración: 116 min. Resumen: Es una historia de amor ambientada en un «campo de reeducación» de prisioneros políticos chinos en el Tibet ocupado. Uno de los presos enseña a leer a una joven costurera analfabeta con libros de Balzac, prohibidos en China por ser literatura extranjera. El director de la película, exiliado en

Francia, vuelca parte de su experiencia personal en el filme, pues él también sufrió prisión en uno de esos campos.

2. **Japón**

Nací, pero… Título original: *Umarete wa mita keredo*. Director: Yasujiro Ozu. Guión: Akira Fushimi. Intérpretes: Tatsuo Saito; Hideo Sugawara; Tokkan Kozo; Mitsuko Yoshikawa; Takeshi Sakamoto; Seiji Nishimura; Seichi Kato. Año: 1932. Duración: 90 min. Resumen: Una de las primeras obras de Ozu, y de las más famosas de su etapa anterior a la guerra. Muda, como todas las anteriores suyas a 1936. La historia transcurre en los suburbios de Tokio, y está narrada como tragicomedia: cuenta la historia de un asalariado normal de una empresa japonesa, cuyo jefe —amante del cine- le somete a humillaciones filmándole en actitudes cómicas y poco dignas. El empleado deja hacer, como táctica para progresar en la empresa. La historia está contada desde el punto de vista de los hijos del asalariado, más fuertes que el hijo del jefe, que forma parte de su pandilla y sobre el cual mandan, y que no entienden cómo su padre debe obedecer a su empleador sin recurrir a la ley del más fuerte, como hacen ellos.

Mujer, sé como una rosa. Título original: *Tsuma yo bara no yoni*. Director: Mikio Naruse. Guión: Mikio Naruse (adaptación); Minoru Nakano (novelista). Intérpretes: Sachiko Chiba; Yuriko Hanabusa; Tomoko Ito; Sadao Maruyama. Año: 1935. Duración: 74 min. Resumen: En esta película, la primera japonesa proyectada en Estados Unidos, las cosas no son lo que parecen; una chica debe pedir permiso a su padre —que abandonó el hogar familiar y a su madre— para casarse. Su progenitor ha contraido segundas nupcias con una mujer que ella no conoce y de la

que ha oído hablar en los peores términos. Al llegar comprueba que las cosas son al contrario y que su propia madre era la más egoísta y fría de ambas esposas.

Gozilla. Título original: *Gojira*. Director: Ishiro Honda. Guión: Ishiro Honda; Takeo Murata. Intérpretes: Akira Takarada; Momoko Kochi; Akihiro Hirata; Takashi Shimura. Año: 1954. Duración: 98 min. Resumen: Las historias vinculadas a la II Guerra Mundial y sus efectos no sólo han producido en Japón películas de ambiente bélico y pacifista, sino también fantástico. Esta producción japonesa-norteamericana habla de un gigantesco lagarto mutante consecuencia de las radiaciones atómicas. El monstruo, llamado Godzilla por los lugareños de la isla en la que aparece, comienza hundiendo barcos en el Pacífico y posteriormente ataca las principales ciudades japonesas.

El arpa birmana. Título original: *Birumano tategoto*. Director: Kon Ichikawa. Guión: Michio Takeyama (novelista); Naito Wada (adaptador). Intérpretes: Rentaro Mikuni; Shôji Yasui; Jun Hamamura; Taketoshi Naitô; Kô Nishimura; Hiroshi Tsuchikata. Año: 1956. Duración: 116 min. Resumen: Los filmes antibelicistas (y en su momento los de propaganda bélica y patriótica) han ocupado un importante lugar en la filmografía japonesa. Esta película, adaptación de una famosa novela del escritor Michiyo Takeyama (reeditada en castellano en 2004), es posiblemente uno de los más bellos cantos del cine nipón a la paz: una compañía de soldados japoneses en Birmania en 1945, capitaneada por un músico profesional llamado a filas, desorientada y sin conexión con sus mandos, sin saber que la guerra ya ha acabado, se salva de ser aniquilada gracias a su afición por el canto, que casualmente descubre que comparten con las fuerzas enemigas encargadas de atacarla. Una vez capturados, los ingleses recurren a los oficios

de uno de los prisioneros, el cabo Mizushima, maestro del arpa, para que intente contactar con otros núcleos de resistencia nipona en la selva y les comunique la rendición japonesa. Plenamente consciente de que se juega la vida, Mizushima emprende la misión únicamente con su arpa y algunas provisiones…

Buenos días. Título original: *Ohayo*. Director: Yasujiro Ozu. Guión: Yasujiro Ozu, Kogo Noda. Intérpretes: Masuo Fujiki, Yoshiko Kuga, Kuniko Miyake, Eiko Miyoshi, Chishu Ryu. Año 1959. Duración: 94 min. Resumen: La película habla, en clave de humor, de las vivencias de un pequeño barrio de los extrarradios de Tokio, con sus rumores y chismes vecinales, susceptibilidades y problemas domésticos; pero sobre todo, sobre el poder de la televisión —y de la llegada de los electrodomésticos en general— en los nacientes años sesenta a la clase media japonesa. La historia se centra en unos niños que deciden hacer una «huelga de silencio» para conseguir televisor en casa, como ya tiene el hijo de uno de los vecinos. Es la segunda película en color de Yasujiro Ozu.

Hierbas flotantes. Título original: *Ukigusa*. Director: Yasujiro Ozu. Guión: Yasujiro Ozu, Kogo Noda. Intérpretes: Ganjiro Nakamura, Haruko Sugimura, Hiroshi Kawaguchi, Machiko Kyo. Año: 1959. Duración: 128 min. Resumen: Dentro de la temática de Ozu, en la que la familia es enfocada desde distintas perspectivas y en la que las cosas no son lo que parecen, esta película narra una historia que ya había filmado en 1934. Esta versión es un *remake* de su anterior película. La historia transcurre en los años cincuenta en un pequeño pueblo del sur de Japón al que llega anualmente una compañía de teatro de poca monta, por el deseo oculto de su director de pasar unos días en compañía de una antigua amante y del hijo de ambos, ante el que se

hace pasar por tío suyo. La compañía está más o menos al corriente de la situación, y no se inmiscuye aunque las actuaciones no dejan apenas dinero. Una familia que en realidad no existe más que unos pocos días al año. Es además, junto con la anterior *Buenos días,* una de las pocas películas de Ozu en color.

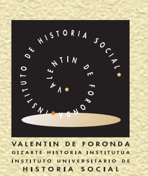
La tumba de las luciérnagas. Título original: *Hotaru no haka*. Director: Isao Takahata. Guión: Isao Takahata. Año: 1988. Duración: 89 min. Resumen: producción del famoso director de *Heidi* y *Marco*, lo que hace de esta película de dibujos animados algo visualmente agradable de ver, sin las complicaciones del *anime* actual. Sin embargo, no es una película para la infancia: la historia es realmente dura y habla de unos niños que pierden durante un bombardeo americano a su madre (el padre está movilizado), y cómo intentan sobrevivir posteriormente. Lo que al principio es el deseo de todo niño, la libertad absoluta, sin imposiciones ni órdenes de nadie, termina convirtiéndose en un auténtico infierno con un mal final.

Sueños. Título original *Konna yume wo mita*. Director: Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa. Intérpretes: Akira Terao, Martin Scorsese, Mitsunori Isaki, Chishu Ryu, Mieko Harada. Año: 1990. Duración 119 min. Resumen: Una de las últimas obras de Kurosawa y una también de las más conocidas. En realidad se trata de ocho cortos basados en sueños del director, según confesión propia. De ellos, los más impactantes son, sin duda, los referentes a los desastres nucleares (*Monte Fuji en rojo, El demonio lloroso*) y el relativo a la Segunda Guerra Mundial (*El túnel*). Otro a destacar es *Cuervos*, en el que se refleja la importancia que en Japón tiene el arte occidental, y más concretamente la admiración de los japoneses a la pintura de Van Gogh.

Hana-bi / Flores de fuego. Título original: *Hana-bi*. Director: Takeshi Kitano. Guión: Takeshi Kitano. Intérpretes: Takeshi Kitano, Kayoko Kishimoto, Ren Osugi, Susumu Terajima, Tetsu Watanabe. Año: 1997. Duración: 103 min. Resumen: León de Oro en el Festival de Venecia de 1997, es considerada la mejor película —hasta el momento— del conocido director japonés Takeshi Kitano. Película violenta, la trama se organiza en torno a un policía maltratado por la vida, con una hija muerta a los cinco años, una mujer enferma de cáncer y con la sombra de un compañero de trabajo paralítico en un tiroteo del cual él mismo se considera culpable. Además, acosado por las deudas para atender a su mujer, termina pidiendo dinero a la *yakuza*, la cual terminará persiguiéndole. El protagonista hace frente a las diferentes situaciones con decisión y casi con espíritu estoico. El título, *Hanabi*, significa en castellano concretamente «fuegos artificiales», con lo que Kitano sin duda pretende resaltar lo que de artificiosas tienen muchas existencias humanas. La palabra *hanabi* también suele usarse en japonés en metáforas referentes a la brevedad de la existencia y al espíritu y vida de la clase samurai.

Dolls. Título original: *Dolls*. Director: Takeshi Kitano. Guión: Takeshi Kitano. Intérpretes: Miho Kanno; Hidetoshi Nishijima; Tatsuya Mihashi. Año: 2002. Duración: 113 min. Resumen: Esta película, atípica en Kitano, fuera de sus parámetros de violencia desmedida, y de gran belleza estética, aunque no por eso menos dura que otras en el fondo, narra tres historias paralelas. Todas ellas están relacionadas con el amor-desamor, en las que los personajes, a modo de muñecas (*doll* en inglés) de teatro se ven llevados de un modo u otro. Estéticamente muy lograda, juega con el simbolismo del color y termina narrando una historia universal: la necesidad de las personas de dar y recibir cariño.


ISBN: 978-84-9860-107-7
9 788498 601077


INSTITUTO DE HISTORIA SOCIAL
VALENTIN DE FORONDA
VALENTIN DE FORONDA
GIZARTE HISTORIA INSTITUTUA
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE
HISTORIA SOCIAL


eman ta zabal zazu
UPV EHU


Ayuntamiento
de Vitoria-Gasteiz
Vitoria-Gasteizko
Udala